Dictionnaire des Musiciens : les Interprètes

LES DICTIONNAIRES

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

Copyrighted material

Cet ouvrage a été réalisé par les services éditoriaux et techniques d'Encyclopædia Universalis

ISBN : 9782852295582

© Encyclopædia Universalis France, 2016

Retrouvez-nous sur http://www.universalis.fr

Couverture : © Johnkwan/Shutterstock

Pour tout problème relatif aux ebooks Universalis,
merci de nous contacter directement sur notre site internet :
http://www.universalis.fr/assistance/espace-contact/contact

Copyrighted material

Bienvenue dans le *Dictionnaire des Musiciens : les Interprètes*, publié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles du Dictionnaire à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, utilisez l'Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Uniquement sur Amazon :
Afin de consulter dans les meilleures conditions cet ouvrage, nous vous conseillons d'utiliser, parmi les polices de caractères que propose votre tablette ou votre liseuse, une fonte adaptée aux ouvrages de référence (par exemple Caecilia pour Kindle). À défaut, vous risquez de voir certains caractères spéciaux remplacés par des carrés vides (□).

Copyrighted material

ABBADO CLAUDIO (1933-)

Introduction

Claudio Abbado s'inscrit dans la légende des grands chefs d'orchestre italiens dont la carrière s'est accomplie au plus haut niveau dans leur pays et à l'étranger, à l'opéra comme au concert. Certains ont vu en lui une personnalité comparable à celle de Toscanini, à un demi-siècle de distance.

Claudio Abbado. *Claudio Abbado à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1994. «Je ne parle pas beaucoup à l'orchestre, parce qu'au concert on ne peut pas parler, le contact se fait uniquement par les yeux, par l'expression des mains, et les musiciens, peu à peu, ont fini par comprendre ce que je pensais, ce que je voulais» (Abbado dans le documentaire réalisé en 1996 par Paul Smaczny «Claudio Abbado.*

Copyrighted material

Hearing the Silence. Sketches for a Portrait» — «Entendre le silence. Esquisses pour un portrait»).

• Un musicien du monde

Fils du violoniste et pédagogue Michelangelo Abbado, Claudio Abbado naît à Milan le 26 juin 1933. Il étudie le piano, la direction d'orchestre (avec Antonino Votto) et la composition (avec Bruno Bettinelli) au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan jusqu'en 1955. Il travaille également avec Friedrich Gulda (Salzbourg, 1955), Hans Swarowsky (Académie de musique de Vienne, 1956-1958), Carlo Zecchi et Alceo Galliera (Accademia musicale Chigiana de Sienne). En 1958, il remporte le prix Koussevitzky au Berkshire Music Center de Tanglewood. En 1960, il fait ses débuts en concert à la Scala de Milan pour le tricentenaire de la naissance d'Alessandro Scarlatti puis enseigne la musique de chambre au Conservatoire de Parme (1960-1962). Il remporte le prix Mitropoulos à New York en 1963, et devient l'assistant de Leonard Bernstein à l'Orchestre philharmonique de New York. Le 24 mars 1965, il fait ses débuts lyriques à la Scala de Milan en créant à la Piccola Scala l'opéra de Giacomo Manzoni *Atomtod* (« Mort atomique »). Herbert von Karajan l'invite à diriger l'Orchestre philharmonique de Vienne au festival de Salzbourg 1965, où il conduit le 14 août la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* de Gustav Mahler. En mars et avril 1966, il dirige à la Scala *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Une grande partie de sa carrière va se dérouler dans la prestigieuse institution milanaise : il y est chef permanent de 1968 à 1971, directeur musical de 1971 à 1977 et directeur artistique de 1977 à 1986. Il va en élargir considérablement le répertoire, en y faisant figurer des classiques du xxe siècle alors peu représentés, comme *Oedipus Rex* de Stravinski (1969), *Wozzeck* de Berg (1971), *Erwartung* de Schönberg (1980),

Copyrighted material

Prometeo de Luigi Nono (1985). En 1968, il débute au Covent Garden de Londres dans *Don Carlo* de Verdi, mis en scène par Luchino Visconti, et revient à Salzbourg pour diriger *Le Barbier de Séville* de Rossini dans la production de Jean-Pierre Ponnelle. En 1971, la Wiener Mozartgemeinde lui décerne la médaille Mozart et il devient l'un des invités réguliers de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Claudio Abbado s'est toujours passionné pour la formation des jeunes instrumentistes. Il fonde en 1978 l'Orchestre des jeunes de la Communauté européenne (European Community Youth Orchestra), devenu en 1993 l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne (European Union Youth Orchestra), dont il est le directeur musical jusqu'en 1990. Dès sa création en 1981, le Chamber Orchestra of Europe en fait son premier chef invité. Il fonde plus tard (1986) le Gustav Mahler Jugendorchester avec des instrumentistes des pays n'appartenant pas à la Communauté économique européenne. En 2005, il participe à Caracas, au Venezuela, à la création de l'Orchestre des jeunes latino-américains (Orquesta de Jóvenes Latinoamericanos).

Claudio Abbado s'est limité à quelques orchestres qu'il dirige régulièrement : en dehors de Vienne et de Milan, il est chef permanent (1979-1983) puis directeur musical (1983-1988) de l'Orchestre symphonique de Londres, principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Chicago (1982-1986) ; il se produit aussi avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de Boston. En 1982, il fonde l'Orchestra Filarmonica della Scala pour développer l'activité symphonique milanaise. Entre 1986 et 1991, il est directeur musical de la Staatsoper de Vienne et, à partir de 1987, *Generalmusikdirecktor* de la Ville de Vienne, où il fonde en 1988

Copyrighted material

un festival de musique contemporaine, Wien Modern. En 1989, les musiciens de l'Orchestre philharmonique de Berlin le choisissent pour succéder à Herbert von Karajan, poste qu'il conserve jusqu'en 2002 (son successeur est Simon Rattle) ; il renouvelle plus d'un tiers des effectifs de cette prestigieuse phalange, dont il élargit le répertoire, l'ouvrant notamment aux créations récentes. De 1994 à 2002, il assure la direction artistique du festival de Pâques de Salzbourg. Après son départ de Berlin, il réduit ses activités pour raisons de santé et s'investit dans de nouveaux projets en faveur de la jeunesse, en faisant revivre notamment, en 2003, un orchestre au festival de Lucerne, le Lucerne Festival Orchestra. Il meurt le 20 janvier 2014, à Bologne.

• Un musicien à l'écoute

Abbado a radicalement modifié les habitudes musicales à la Scala de Milan, créant des concerts populaires, portant la musique dans les usines, les écoles, les hôpitaux et les prisons – souvent en compagnie de son ami Maurizio Pollini, avec qui il partage le même idéal politique et social –, fondant un atelier de création, Musica Realtà, et renouvelant le répertoire dans une direction conforme à ses convictions communistes. Son engagement à la Staatsoper de Vienne, qui correspondait à une politique de rajeunissement analogue, a été écourté, sans lui permettre de laisser une empreinte profonde sur l'illustre maison. À Berlin, il a opéré une mutation similaire, transformant progressivement la sonorité et l'esthétique de l'orchestre trop exclusivement germaniques qu'avaient modelées Furtwängler et Karajan. Le recrutement de musiciens issus de toutes écoles instrumentales, l'ouverture du répertoire à des compositeurs peu joués à Berlin et à la musique contemporaine ont fait entrer l'illustre phalange de plain-pied dans le XXIe siècle.

Copyrighted material

Le répertoire de Claudio Abbado va des classiques à l'extrême avant-garde, avec une prédilection pour Rossini, Verdi, Brahms, Richard Strauss et Mahler. Il a notamment créé les versions originales et révisées de l'« action scénique » *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono (« Au grand soleil d'amour chargé », Teatro Lirico de Milan, 4 avril 1975 et 11 février 1978), qui lui est dédiée ainsi qu'à Maurizio Pollini.

Copyrighted material

Claudio Abbado. *En 2008, au Teatro Real de Madrid, Claudio Abbado donna avec le Mahler Chamber Orchestra une interprétation du Fidelio de Beethoven qui fit date. On le voit ici lors d'une répétition.*

Alain PÂRIS

Copyrighted material

ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)

Champion de la musique de son temps et des œuvres méconnues, ce chef d'orchestre fut notamment le premier à enregistrer, dans les années 1950, l'intégrale des symphonies de Mahler.

Maurice de Abravanel, de son véritable nom, naît à Salonique, le 6 janvier 1903, de parents juifs séfarades ; l'un de ses ancêtres aurait été chancelier de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle d'Espagne. Il fait ses études à Lausanne, où sa famille s'établit en 1909. Il se lie avec Ernest Ansermet, qui lui fait rencontrer Igor Stravinski et Arthur Honegger. Il commence des études de médecine (1919-1922) et constitue un orchestre à l'université de Zurich. Mais il opte bientôt pour la musique lorsque Ferruccio Busoni l'incite à aller travailler la composition à Berlin avec Kurt Weill (1922). Il fait ses débuts de chef d'orchestre en 1924, dans *La Flûte enchantée*, à la Staastsoper. Puis il dirige dans diverses villes allemandes (Neusterlitz, Altenburg, Zwickau, Kassel) avant de fuir le régime nazi pour se fixer à Paris en 1933. Il dirige *Don Giovanni* à l'Opéra en 1934. Pendant son séjour dans la capitale française, il côtoie les membres du groupe des Six et se lie avec Darius Milhaud. À Londres, il est directeur musical de la Compagnie des ballets de George Balanchine. En 1935 et 1936, il participe à la tournée en Australie de la British National Opera Company.

Puis, sur les conseils de Wilhelm Furtwängler et de Bruno Walter, il gagne les États-Unis, où il est le plus jeune chef d'orchestre invité au Metropolitan Opera de New York (1936) : en

Copyrighted material

neuf jours, il y dirige sept représentations de cinq opéras différents. Il y reste jusqu'en 1938 mais doit céder son poste devant une campagne de presse défavorable. Au cours de la saison 1940-1941, il est attaché à l'Opéra de Chicago. Il dirige ensuite des comédies musicales à Broadway entre 1941 et 1949, notamment *Knickerbocker Holiday* de Kurt Weill. En 1943, il acquiert la nationalité américaine. Il séjourne à nouveau en Australie en 1946.

L'année suivante, il prend la direction musicale de l'Orchestre symphonique de l'Utah, à Salt Lake City qui, sans être considéré comme l'un des principaux orchestres américains, devient sous sa baguette une excellente formation rompue à tous les styles musicaux. Dans cet État culturellement très défavorisé, il donne les premières exécutions de certaines symphonies de Beethoven ou de Brahms et de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Après une vingtaine d'années, près des trois quarts des instrumentistes sont originaires de l'Utah, alors qu'ils n'étaient que 5 p. 100 à l'origine. Au début des années 1970, l'orchestre effectue une tournée européenne qui constitue une véritable consécration.

Abravanel s'attache alors à faire connaître le répertoire européen du xxe siècle, de Satie et Stravinski à Honegger, Milhaud et Bloch ; il est également l'un des champions de la jeune musique américaine. Après avoir subi une opération à cœur ouvert, il doit abandonner son poste en 1979, ce qui constitue cependant l'un des plus longs mandats qu'ait connu un chef à la tête d'un orchestre américain.

Entre 1954 et 1980, il est également directeur, durant les mois d'été, de la Musical Academy of the West à Santa Barbara, en Californie. En 1981, l'American Symphony Orchestra League lui décerne son *Gold Baton*. En 1982, il est directeur artistique du Berkshire Music Center de Tanglewood, où il est artiste en

Copyrighted material

résidence à partir de 1983. Entre 1970 et 1976, il siège au National Arts Council. Il meurt à Salt Lake City, le 22 septembre 1993.

Abravanel aura marqué son époque par son rôle de défricheur. Sous les labels Vanguard et Vox, il a enregistré plus d'une centaine de 33-tours où se côtoient des intégrales des symphonies de Brahms, Mahler, Sibelius et Tchaïkovski, mais aussi des œuvres d'Erik Satie (l'intégrale de sa musique pour orchestre), Arthur Honegger (sa version du *Roi David* a été longtemps considérée comme une référence), Darius Milhaud, Ernest Bloch, Louis Moreau Gottschalk, Edgar Varèse... Avec le Mormon Tabernacle Choir, il fut l'un des premiers à graver les messes d'Alessandro Scarlatti ou les oratorios de Haendel (si l'on excepte évidemment *Le Messie*). Certaines de ces interprétations souffrent aujourd'hui d'une concurrence de qualité. La direction d'Abravanel, précise et efficace, reste celle d'un honnête homme, au sens du XVIIe siècle, même s'il lui manque souvent la dimension et l'envolée des plus grands. Mais, pour avoir été le premier sur bien des terrains, il conservera une place dans l'histoire de la direction d'orchestre.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

ACCARDO SALVATORE (1941-)

Aux XIXe et XXe siècles, l'école italienne du violon n'est pas la plus fournie en virtuoses de l'histoire de l'instrument. Si elle paraît en retrait comparée à ses sœurs russe, franco-belge ou allemande, elle n'en offre pas moins quelques étoiles de première grandeur, parmi lesquelles émerge la forte personnalité de Salvatore Accardo, technicien d'une rare sûreté et styliste au lyrisme sobre et chaleureux.

Salvatore Accardo naît à Turin le 26 septembre 1941. Son premier maître est Luigi D'Ambrosio – fils du célèbre fondateur de l'école de Bologne –, au Conservatorio di San Pietro a Majella de Naples. En 1955, Accardo obtient un troisième prix au concours international Giovanni Battista Viotti de Vercelli (Italie), avant même d'avoir obtenu son premier prix de violon au Conservatoire de Naples. Il le décroche en 1956, en même temps qu'il parvient en finale du concours international d'exécution musicale de Genève ; il étudie également avec Yvonne Astruc à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne. Au concours international Premio Paganini de Gênes, il obtient en 1957 un deuxième prix ex æquo avec Pierre Doukan (premier prix non décerné) et le premier prix devant Jean-Pierre Wallez en 1958, année où il remporte également le Trofeo Primavera de la R.A.I.

Accardo est tout d'abord happé par la carrière de virtuose et multiplie les tournées en Europe et sur le Nouveau Continent. Son répertoire, l'un des plus vastes qui soient, s'étend de Vivaldi et Bach aux compositeurs de son temps. Il se fait rapidement une

Copyrighted material

réputation dans la musique de Paganini – avec les acrobatiques *Vingt-quatre Caprices* et les six concertos pour violon, dont il enregistre une intégrale avec Charles Dutoit à la tête de l'Orchestre philharmonique de Londres – et donne pour le disque l'intégrale de l'œuvre pour violon et orchestre de Max Bruch avec le Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt Masur. Les concertos de Bartók, Prokofiev et Penderecki figurent régulièrement à ses programmes. À son intention, Astor Piazzolla écrit sa *Milonga* en *ré*, pour violon et piano (1967), et Walter Piston sa *Fantasia*, pour violon et orchestre (1970). Accardo crée *Argot*, pour violon solo, de Franco Donatoni (1979), *Dikhthas*, pour violon et piano, de Iannis Xenakis, avec Bruno Canino (1980), *6 Capricci*, pour violon (1976) et *Allegoria della notte*, pour violon et orchestre (1985), de Salvatore Sciarrino.

L'inlassable curiosité d'Accardo lui ouvre bien d'autres horizons. Il fonde en 1968 à Turin l'Orchestra da Camera Italiana, avec lequel il se produit fréquemment. De 1972 à 1977, il est même – après Felix Ayo (1952-1968) et Roberto Michelucci (1968-1972) – le premier violon de l'illustre ensemble I Musici, l'un des plus importants artisans de la redécouverte, au début des années 1950, du répertoire instrumental et du style d'interprétation de la musique baroque italienne. Cela ne l'empêche pas de se consacrer avec passion à la musique de chambre, grâce, notamment, au duo particulièrement bien accordé qu'il forme avec le pianiste Bruno Canino. Il enseigne aussi à l'Accademia musicale Chigiana (1973-1980) et anime, dans un esprit proche de celui qui règne à Prades – fief de Pablo Casals et d'Isaac Stern – ou à Lockenhaus – sous l'égide de Gidon Kremer –, les Semaines musicales internationales de Naples. En 1987, année même où il publie son ouvrage *L'Arte del violino* (avec M. Delogu, Rusconi, Milan), il dirige au festival de Pesaro un opéra de Rossini, *L'Occasione fa il ladro*. En 1994, il

Copyrighted material

est nommé chef principal de l'orchestre du Teatro San Carlo à Naples. Deux ans plus tard, il redonne vie à l'Orchestra da Camera Italiana en prenant sa direction musicale. Avec cette formation, il enregistre notamment une intégrale des œuvres pour violon d'Astor Piazzolla (2003) et une troisième interprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi (2009).

Salvatore Accardo a joué ou possédé plusieurs Stradivarius : l'« ex-Reiffenberg » (1717), l'« Uccello di Fuoco » (« ex-Saint-Exupéry », 1718), le « Zahn » (1719), le « Reynier » (1727) et le « Hart » (1727), acheté à Zino Francescatti. Il a également joué sur deux Guarneri del Gesù, le « Reade » (1733) et le « Cannone » (1743) ayant appartenu à Paganini, et sur un Giovanni Paolo Maggini, le « Giorgio III » (« ex-Costa », 1620).

Pierre BRETON

Copyrighted material

ADLER KURT HERBERT (1905-1988)

Le chef d'orchestre Kurt Adler, directeur de l'Opéra de San Francisco, fit de ce dernier l'une des plus grandes scènes lyriques des États-Unis.

D'origine autrichienne, Kurt Herbert Adler voit le jour le 2 avril 1905, à Vienne. Formé à l'Académie de musique, au conservatoire et à l'université de la capitale autrichienne, il dirige son premier orchestre au Théâtre Max Reinhardt de Vienne, de 1925 à 1928. Dans la décennie qui suit, il occupe ces mêmes fonctions dans divers opéras européens et devient l'assistant d'Arturo Toscanini lors du festival de Salzbourg en 1936. Après l'Anschluss, il fuit les nazis et émigre aux États-Unis en 1938. Chef invité à l'Opéra de Chicago dès son arrivée dans son pays d'accueil, il obtient la nationalité américaine en 1941.

Kurt Adler quitte Chicago lorsque Gaetano Merola, fondateur de l'Opéra de San Francisco, l'invite en 1943 à rejoindre sa troupe comme chef de chœur et chef d'orchestre. Après la mort de Merola, en 1953, Adler le remplace à la tête de la compagnie, assumant le rôle de directeur artistique jusqu'en 1957, puis celui de directeur général de 1957 à 1981. Sous sa direction, l'Opéra de San Francisco abandonne son statut de modeste scène « régionale » pour devenir une compagnie internationale au répertoire audacieux et innovant. De fait, Adler augmente le budget de la troupe, double la durée de la saison, ajoute une programmation printanière et une autre estivale, recrute de nouveaux artistes et crée des programmes novateurs.

Copyrighted material

Parmi ces derniers, citons les San Francisco Opera Auditions (1954), qui auditionnent de jeunes talents dans de grandes villes de la côte ouest américaine et du Canada afin de trouver de nouvelles recrues, le Merola Opera Program (1957), stage d'été proposant des cours et des représentations publiques à de jeunes chanteurs, ou encore le Brown Bag Opera (1974), programme organisant des concerts gratuits dans des lieux publics, à l'heure du déjeuner. Pendant cette période, l'Opéra de San Francisco donne deux créations mondiales et dix-huit premières américaines et introduit de nombreux artistes de talent sur la scène lyrique américaine, parmi lesquels la basse Boris Christoff, les sopranos Birgit Nilsson, Leontyne Price et Elisabeth Schwarzkopf ainsi que le chef d'orchestre Georg Solti. Adler enregistre avec des grands noms de l'opéra, tels les ténors Luciano Pavarotti et Plácido Domingo. Après sa retraite en 1981, l'Opéra de San Francisco le nomme directeur général honoraire. Adler meurt le 9 février 1988, dans la ville de Ross, en Californie.

E.U.

Copyrighted material

ADLER LARRY (1914-2001)

Des possibilités expressives assez limitées et une sonorité plutôt fruste semblaient condamner l'harmonica à ne jamais s'évader de l'univers des musiques populaires et enfantines. Un exceptionnel virtuose va ouvrir à cet instrument des perspectives insoupçonnées.

Lawrence Cecil Adler naît le 10 février 1914 à Baltimore (Maryland) dans une famille juive d'origine russe dont le véritable patronyme est Zelakovitch. Il est sensibilisé très jeune à la ségrégation, tant envers les juifs qu'envers les Noirs, ce qui ne sera pas sans conséquences sur le déroulement de sa carrière. En 1924, il remporte un concours d'harmonica en interprétant un menuet de Beethoven. Autodidacte, il ne se résoudra à apprendre le solfège – auprès du compositeur Ernst Toch – qu'en 1940, à vingt-six ans passés. Qu'importe ! Des dons musicaux évidents et une habileté technique inouïe lui vaudront très vite la célébrité dans le monde de la variété. Dès l'âge de treize ans, il se fait remarquer dans les spectacles locaux par son talent précoce, au piano comme à l'harmonica. En 1928, il quitte Baltimore pour New York. Impressionnés par son brio et sa maîtrise, des artistes de la stature de George Gershwin, Fred Astaire, Paul Whiteman, Jack Benny ou Benny Goodman ont plaisir à se produire avec lui. Adler arrange pour son instrument les thèmes – jazz ou classiques – qui touchent le plus large public, comme la *Rhapsody in Blue* de Gershwin ou le *Boléro* de Ravel, et commence à écrire des musiques pour le cinéma. Il apparaît également dans des films : dans *Many Happy Returns*, de Normann Z. McLeod (1934), il joue avec l'orchestre de Duke Ellington. En 1934, l'imprésario britannique Charles Cochran

Copyrighted material

le remarque au Palace Theatre de Broadway et lui offre un rôle à Londres dans la revue *Streamline*. De caractère enjoué, Adler devient rapidement la coqueluche de la bonne société londonienne. À Paris, il enregistre avec Stéphane Grappelli et Django Reinhardt.

1939 marque la première incursion de Larry Adler dans l'univers de la musique classique : il apparaît pour la première fois comme soliste, avec l'Orchestre symphonique de Sydney ; il jouera avec les plus grands orchestres et les chefs les plus prestigieux. Durant la Seconde Guerre mondiale, il se produit sur le front des opérations afin de divertir les troupes, mais il refuse de jouer devant des audiences où les soldats noirs sont séparés des blancs. Chassé des États-Unis en 1949 par les persécutions du maccarthysme – il appartient au Comité pour le Premier Amendement de la Constitution américaine dirigé par Humphrey Bogart –, il se fixe à Londres.

Grâce à Larry Adler, de nombreux compositeurs de musique „savante" vont s'intéresser à l'harmonica. Darius Milhaud écrit pour lui une *Suite anglaise* pour harmonica et orchestre (1942), Ralph Vaughan Williams une *Romance* pour harmonica, piano et cordes (1952), Malcolm Arnold un *Concerto* (1954). À cette liste ajoutons encore des pages signées Joaquín Rodrigo, Gordon Jacob, Arthur Benjamin, Paul Hindemith...

La musique qu'il compose pour le film britannique *Genevieve* (1953), de Henry Cornelius, est nominée en 1955 aux oscars, mais le nom d'Adler, qui figure sur les „listes noires" de la Commission des activités antiaméricaines, est absent du générique : c'est le directeur musical, Muir Mathieson, qui recevra la récompense en lieu et place d'Adler, dont la contribution ne sera officiellement reconnue par Hollywood qu'en 1993 ! Il écrira les partitions de

Copyrighted material

plusieurs autres films, parmi lesquels *King and Country* (*Pour l'exemple*, 1964), de Joseph Losey, et *A High Wind in Jamaica* (*Un cyclone à la Jamaïque*, 1965), de Alexander Mackendrick.

N'ayant formé aucun disciple, il ne peut empêcher son instrument de passer de mode dans les années 1970 et son nom sombre dans l'oubli. Mais, pour fêter son 80e anniversaire, il enregistre en 1994 un album en hommage à Gershwin, *The Glory of Gershwin*, auquel participent Cher, Sting, Elton John, Peter Gabriel, Elvis Costello, Sinead O'Connor... Cet album, qui se vend à plus de deux millions d'exemplaires et lui vaut un disque d'or, place Adler dans le *Livre Guinness des records* : il est l'artiste le plus âgé à avoir jamais figuré dans les meilleures ventes pop britanniques !

Larry Adler, qui a publié en 1985 une autobiographie, *It Ain't Necessarily So* (Collins, Londres), meurt à Londres le 6 août 2001.

Pierre BRETON

Copyrighted material

AHRONOVITCH YURI (1932-2002)

Ayant rompu assez tôt avec la tutelle soviétique, le chef d'orchestre Yuri Ahronovitch, contemporain d'Evgeni Svetlanov et de Guennadi Rojdestvenski, a mené une carrière très différente de celle de ses compatriotes.

Yuri Mikhaïlovitch Ahronovitch naît à Leningrad le 13 mai 1932 et reçoit dès l'âge de quatre ans une formation de violoniste à l'École centrale de musique puis au conservatoire de sa ville natale, dont il sort diplômé en 1954. Il se tourne vers la direction d'orchestre, qu'il étudie avec Nathan Rakhlin, chef de l'Orchestre symphonique d'État de l'Ukraine, et Kurt Sanderling, chef de l'Orchestre philharmonique de Leningrad. En 1956, il est nommé à la tête de l'Orchestre philharmonique de Saratov ; il enseigne également au conservatoire de cette ville. Puis il dirige l'Orchestre de Iaroslavl (1957-1963) avant de venir à Moscou comme chef permanent de l'Orchestre symphonique de la Radio en 1964. À la même époque, il dirige des représentations de ballets au Bolchoï. Mais deux lourds handicaps le tiennent à l'écart des emplois importants : ses origines juives et le fait qu'il n'a pas été formé au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, le sérail où se font et se défont les carrières officielles.

En 1972, Ahronovitch décide d'émigrer en Israël et d'en adopter la nationalité. Il donne quelques concerts avec l'Orchestre philharmonique d'Israël puis avec l'Orchestre philharmonique de New York. Sa carrière se développe très vite dans le monde,

Copyrighted material

d'abord à Londres, puis aux États-Unis. Il est invité à diriger *Otello* de Verdi à l'Opéra de Cologne puis il fait ses débuts au Covent Garden de Londres en 1974 en dirigeant *Boris Godounov* de Moussorgski. Un an plus tard, il succède à Günter Wand à la tête de l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, ville où il se fixe : il est le premier chef non germanique nommé à la tête de cet orchestre. Il conserve ce poste jusqu'en 1986, tout en assurant la direction de l'Orchestre philharmonique de Stockholm de 1982 à 1987 (il sera élu membre de l'Académie royale de musique suédoise en 1984).

Il préfère ensuite mener une carrière de chef invité, mieux adaptée à son tempérament changeant, imprévisible, capable de susciter l'enthousiasme comme l'incompréhension. Dans le domaine lyrique, il est invité au Lyric Opera de Chicago, à la Staatsoper de Munich, aux festivals de Savonlinna et de Bregenz, aux Arènes de Vérone et dans les principaux théâtres italiens, notamment à la Scala de Milan. Dans le domaine symphonique, en dehors de ses attaches permanentes, il se partage principalement entre Londres, Israël et l'Allemagne. En France, il dirige les orchestres de Radio France et l'Orchestre de Paris, avec lequel il donnait, les 4 et 5 octobre 2002 au théâtre Mogador, une série de concerts trois semaines avant sa mort, survenue le 31 octobre 2002 à Cologne.

Doté d'un sens inné du théâtre, Yuri Ahronovitch possédait ce charisme commun à la plupart des chefs d'orchestre russes, un sens de l'expression parfois exacerbé et une formidable puissance dramatique. Sa longue baguette, disproportionnée par rapport à sa petite taille, et sa crinière blanche évoquaient autant Leopold Stokowski que Groucho Marx. Ses rencontres avec les orchestres français, peu nombreuses, se terminèrent toujours par des effusions. Dans sa discographie, abondante, la musique russe se taille la part

Copyrighted material

du lion. En mars 1993, il avait dirigé à la Tonhalle de Zurich la création du *Premier Concerto pour piano* de Rachmaninov dans sa version originale, avec Karina Wisniewska.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

E. BLOCH, *Schelomo* ; J. HAYDN, *Deuxième Concerto pour violoncelle*, en *ré* majeur ; P. HINDEMITH, *Concerto pour violoncelle*, Mstislav Rostropovitch, Grand Orchestre symphonique de la Radiotélévision de l'U.R.S.S. (enregistré en 1964)
D. CHOSTAKOVITCH, *Cinquième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Stockholm
A. DVOŘÁK, *Sixième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Stockholm
M. MOUSSORGSKI, *La Foire de Sorotchinski*, Orchestre symphonique de la Radio de Moscou
A. PETTERSON, *Mouvement symphonique*, Orchestre philharmonique de Stockholm
S. PROKOFIEV, *Premier* et *Deuxième Concertos pour violon*, Jean-Pierre Wallez, Nouvel Orchestre philarmonique de Radio France
S. RACHMANINOV, les quatre concertos pour piano, Tamás Vasary, Orchestre symphonique de Londres
P. I. TCHAIKOVSKI, *Suite n° 3*, en *sol*, Orchestre philharmonique de Stockholm.

Copyrighted material

ALAGNA ROBERTO (1963-)

La carrière de Roberto Alagna accumule tous les poncifs d'un véritable roman-photo. Il n'est donc pas étonnant que le chanteur, rapidement promu au rang de star, étende son public bien au-delà du cercle étroit des amateurs éclairés. Les réserves que suscitent parfois quelques postures théâtrales mal venues, de fréquents abandons aux lucratives séductions du monde de la variété et la mise en scène médiatique de sa vie privée ne doivent cependant pas masquer le talent de celui qui peut légitimement inscrire son nom aux côtés de celui des trois ténors – Luciano Pavarotti, Plácido Domingo et José Carreras – qui ont dominé le grand répertoire lyrique pendant les dernières années du xxe siècle.

Sa famille, d'origine sicilienne, fuit la misère, d'abord aux États-Unis, avant de s'établir près de Paris, à Clichy-sous-Bois, où elle mène une vie modeste : le père est maçon, la mère couturière. C'est là que naît, le 7 juin 1963, Roberto Alagna, aîné d'une fratrie de quatre enfants.

Très tôt, il montre d'évidentes dispositions pour le chant. Le jeune ténor ne tarde guère à se faire une réputation dans les pizzerias et cabarets où il se produit en s'accompagnant à la guitare. Tout en affermissant la technique vocale de cet autodidacte, Raphael Ruiz, son professeur, un Cubain exilé à Paris, lui fait découvrir le bel canto. Remarqué par le label Barclay, Roberto Alagna enregistre en 1985 un single – *Embrasse-moi* – qui se classe très honorablement au hit-parade des chansons à la mode. Sa rencontre avec Gabriel Dussurget, fondateur du festival d'Aix-en-

Copyrighted material

Provence, et avec la pianiste Elizabeth Cooper sera autrement déterminante. Dès 1987, il se fait applaudir dans plusieurs villes de province françaises, parmi lesquelles Avignon, avec un florilège d'airs d'opéras. À Philadelphie, il remporte en 1988 le concours international Luciano Pavarotti, qui marque le début d'un fulgurant parcours professionnel. La même année, il se produit au sein du Glyndebourne Touring Opera, sous les traits d'Alfredo (*La Traviata* de Verdi). Dans ce rôle – qui deviendra une de ses signatures emblématiques –, il triomphe sur les plus grandes scènes lyriques : le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra-Bastille de Paris, la Scala de Milan (1990). En 1992, pour sa première apparition au Covent Garden de Londres, il incarne Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) et partage le haut de l'affiche avec la soprano roumaine Angela Gheorghiu. Quelques mois plus tard, sa première épouse meurt d'un cancer, lui laissant une fille, Ornella. Le rythme de ses activités ne se ralentit pas pour autant : en 1992, rôle-titre de *Roberto Devereux* de Donizetti à Monte-Carlo ; en 1993, Roméo (*Roméo et Juliette* de Gounod) au Capitole de Toulouse ; en 1994, rôle-titre de *Faust* de Gounod à l'Opéra de Montpellier et reprise de Roméo à l'Opéra-Comique de Paris ; en 1995, le Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi) à la Scala de Milan et à la Staatsoper de Vienne ainsi qu'Edgardo (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti) à l'Opéra-Bastille de Paris ; en 1996, rôle-titre de *Don Carlos* de Verdi au Théâtre du Châtelet, à Paris.

Son mariage, le 26 avril 1996 à New York, avec Angela Gheorghiu semble idéalement approprié à émouvoir les lecteurs de la presse à sensation : celui-ci est en effet célébré en présence du maire de la ville, Rudolph Giuliani, et de Roland Dumas, ancien ministre français des Affaires étrangères, dans les coulisses du Metropolitan Opera, pendant la première *Bohème* qu'y interprètent ensemble les deux chanteurs, juste avant le dernier acte, celui à la

Copyrighted material

fin duquel Mimì-Angela expire dans les bras de Rodolfo-Roberto. Dès lors, c'est ensemble qu'ils chanteront le plus souvent. La famille Alagna s'occupe activement des décors et des costumes de chaque production. Le couple, sous les dehors glamour qui lui valent de paraître en couverture de nombreux magazines, manifeste l'union de deux forts tempéraments. Une permanente volonté de tout contrôler – partenaires, direction musicale, mise en scène – ainsi que la hauteur de leurs exigences financières causeront de nombreuses tensions avec les théâtres lyriques et de multiples démêlés avec les chefs d'orchestre. Une première tempête éclate en 1998 avec le Metropolitan Opera de New York, qui, de guerre lasse, se résout à se passer de leurs services pour *La Traviata*. Tambour battant, Roberto Alagna continue néanmoins d'enchaîner les triomphes : Nemorino (*L'Elisir d'amore* de Donizetti), Don José (*Carmen* de Bizet), rôle-titre de *Werther* de Massenet, Canio (*Pagliacci* de Leoncavallo), Manrico (*Il Trovatore* de Verdi), Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach). En 2000, Roberto Alagna est choisi pour être Cavaradossi – au côté d'Angela Gheorghiu (rôle-titre) – dans la version filmée de *Tosca* de Puccini que réalise Benoît Jacquot. Il fait découvrir un opéra oublié de Franco Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Sa renommée atteint un sommet en 2005 : il chante *La Marseillaise* le 14 juillet devant la tribune présidentielle à Paris et enregistre avec une évidente sincérité un album consacré à des airs et duos d'opérettes jadis popularisés par Luis Mariano (*Roberto Alagna chante Luis Mariano*). En véritable professionnel de la communication, il se multiplie devant les micros et les caméras pour en assurer la promotion : plusieurs centaines de milliers d'exemplaires en seront vendus.

Le 10 décembre 2006, outré par les sifflets qui l'accueillent à la Scala de Milan alors que, sous la direction de Riccardo Muti, il

Copyrighted material

incarne Radamès (*Aïda* de Verdi) – rôle qu'il chante avec un raffinement peu attendu mais qui ne fait pas partie de ses préférés –, il quitte la scène en pleine représentation et doit être remplacé par sa doublure. L'affaire fait grand bruit et le scandale lui ferme durablement les portes de la scène italienne. L'année 2007 est pourtant particulièrement remplie : il publie à quarante-quatre ans son autobiographie sous le titre *Je ne suis pas le fruit du hasard* (Grasset, Paris), chante Jean (*Le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet) à Montpellier, crée au Théâtre des Champs-Élysées *Le Dernier Jour d'un condamné*, un opéra composé par son frère David Alagna, et dont il a co-écrit le livret, inspiré du roman de Victor Hugo. Invité tous les ans aux Chorégies d'Orange depuis 1998, sa prestation de 2007 dans Manrico est diffusée en direct par une chaîne de télévision à une heure de grande écoute. Le 4 septembre 2007, il participe avec Angela Gheorghiu à la création, à l'Opéra de Marseille, de l'opéra-comique *Marius et Fanny* que Vladimir Cosma a composé d'après la trilogie de Marcel Pagnol. Une nouvelle retransmission sur le vif aux Chorégies d'Orange de 2008 – Roberto Alagna y interprète le rôle-titre de *Faust* de Gounod – capte l'attention de plus de deux millions de téléspectateurs. Dans la foulée paraît un disque, *Sicilien*, qui mêle *Parla più piano*, de Nino Rota, thème principal du film *Le Parrain*, à des airs du folklore insulaire. Décoré de la Légion d'honneur par le président de la République Nicolas Sarkozy, il inaugure, en décembre 2008, sa propre effigie au musée Grévin. Le 9 juillet 2009, sur le site du bassin de Neptune, dans le parc du château de Versailles, il interprète, accompagné par l'Orchestre de Paris sous la direction de Michel Plasson, des airs d'opéras en français.

Il est bien difficile de ne pas se laisser gagner par l'agacement devant un vedettariat aussi envahissant. Alors que le terme de sa carrière est encore bien lointain, Roberto Alagna semble s'autoriser

Copyrighted material

les dérives qui marquent souvent le crépuscule des artistes en déclin. Est-ce l'indice de l'usure prématurée d'un organe malmené par une trépidante course à la gloire, l'expression d'une réelle nostalgie pour la musique de son enfance, ou encore le prix d'une célébrité mal assumée ? Un timbre soyeux et rond, homogène sur toute l'étendue du registre, une vitalité et un lyrisme spontanés le rangent aujourd'hui parmi les meilleurs dans un vaste répertoire italien qui ne sollicite pas les effets de puissance. Avec une diction irréprochable, un sens du style affirmé ainsi qu'un goût naturel pour les nuances délicates, il a peu de concurrents dans l'opéra français du XIXe siècle et s'inscrit dans une illustre lignée qui remonte à Georges Thill. Comment ne pas craindre que d'aussi éminentes qualités ne soient désormais dédiées à des objets peu dignes d'elles ? Autant il est aisé de se laisser griser par les délices émollientes et perverses de la notoriété, autant il est ardu de s'astreindre à reprendre les constants efforts qu'exige la fréquentation des chefs-d'œuvre. Roberto Alagna aura-t-il les moyens, l'énergie et la volonté de regagner les sommets ? L'encre n'est pas encore sèche, le livre pas encore fermé...

Pierre BRETON

Copyrighted material

ALARIE PIERRETTE (1921-2011)

La soprano colorature canadienne Pierrette Alarie accomplit sa carrière lyrique seule ou au côté de son époux, le célèbre ténor canadien Léopold Simoneau, de leur mariage, en 1946, à la mort de ce dernier, en 2006.

Pierrette Marguerite Alarie naît le 9 novembre 1921, à Montréal (Québec), dans une famille de musiciens. Remarquée pour sa voix de colorature cristalline, elle débute en 1938 au théâtre du Monument national de Montréal, dans un second rôle de l'opérette *L'Auberge du Cheval blanc* de Ralph Benatzky ; elle accède rapidement aux premiers rôles : Marie (*La Fille du régiment* de Donizetti, 1945), rôle-titre de *Mireille* de Gounod (1947), Rosine (*Le Barbier de Séville* de Rossini, 1949), *Violetta* (*La Traviata* de Verdi, 1951). Elle se perfectionne auprès de la soprano germano-américaine Elisabeth Schumann au Curtis Institute de Philadelphie de 1943 à 1946. Après avoir remporté les Metropolitan Opera Auditions on the Air (concours de chant lyrique organisé par le Metropolitan Opera de New York afin de découvrir de nouveaux talents), elle débute au Met le 8 décembre 1945, dans le rôle d'Oscar (*Un ballo in maschera* de Verdi), sous la baguette de Bruno Walter. Elle se produit au Met jusqu'en janvier 1948, ajoutant à son répertoire les rôles d'Olympia (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, au côté du Hoffmann de Raoul Jobin) et de Blonde (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart). Elle est ensuite engagée avec son mari par l'Opéra-Comique de Paris, où elle incarne notamment les rôles-titres de *Lakmé* de Léo Delibes et de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, ainsi qu'Olympia et Rosine.

Copyrighted material

Durant les trente années suivantes, Pierrette Alarie-Simoneau et son mari se produiront souvent ensemble, à l'opéra ou en récital, sur les scènes européennes et nord-américaines ; ils forment également, avec le baryton Theodor Uppman, le Bel Canto Trio. Ils apparaissent dans de nombreux festivals : Aix-en-Provence (où Pierrette Alarie crée, en 1953, deux airs de concert, *Chanson et Romance du comte Olinos*, de Werner Egk), Édimbourg, Glyndebourne, Vienne, Munich, Salzbourg, Montréal... Pierrette Alarie fait ses adieux à la scène en 1966, dans le rôle-titre de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár, avec le Théâtre lyrique de Nouvelle-France. En 1982, le couple fonde à Victoria, en Colombie-Britannique, le Canada Opera Piccola, où ils enseignent l'art lyrique. Pierrette Alarie est la récipiendaire de plusieurs distinctions honorifiques ; elle est notamment élevée au grade d'officier de 'l'ordre du Canada en 1967 et à celui de chevalier de 'l'ordre des Arts et des Lettres de France en 1990. Elle meurt le 10 juillet 2011, à Victoria.

Dans son abondante discographie, mentionnons le *Requiem* de Fauré (avec Camille Maurane, Maurice Duruflé à l'orgue, la Chorale Élisabeth Brasseur et l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de Jean Fournet, 1953), *Orphée et Eurydice* de Gluck (rôle de L'Amour, aux côtés de Suzanne Danco – Eurydice – et de Léopold Simoneau – Orphée –, avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Hans Rosbaud, 1956), *Die Schweigsame Frau* de Richard Strauss (rôle d'Isotta), enregistré au festival de Salzbourg en 1959, sous la baguette de Karl Böhm, un disque d'arias de concert et de duos de Mozart, avec Léopold Simoneau et l'Orchestre philharmonique d'Amsterdam (grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros en 1961).

Copyrighted material

On pourra consulter l'ouvrage de Renée Maheu, *Pierrette Alarie, Léopold Simoneau : deux voix, un art*, Libre Expression, Montréal, 1988.

E.U.

Copyrighted material

ALBAN BERG QUATUOR

C’est à Vienne qu’apparaît sous sa forme aboutie – avec Haydn et Mozart – le quatuor à cordes au sens moderne du terme, et c’est à Vienne que se développera – de la fin du XVIIIe siècle à nos jours – une part essentielle du répertoire de cette forme musicale. Pourtant, à l’orée des années 1970, la lignée des grandes formations qui ont fait la gloire de la capitale autrichienne semble définitivement éteinte. La prestigieuse tradition incarnée en dernier ressort par le Wiener Konzerthaus Quartett n’a pas plus laissé de descendance – en dehors de l’illustre Quatuor Amadeus, qui compte déjà à cette époque vingt-cinq ans de carrière – que les audacieuses équipées des Quatuors Kolisch et Rosé dans la musique de leur temps n’ont suscité d’émules. C’est alors que se constitue, au confluent de ces deux courants que tout semble opposer, l’un des plus remarquables ensembles de sa génération : le Quatuor Alban Berg.

Fondé en 1970, le jeune quatuor revendique haut et fort ses origines viennoises. Certes, Hatto Beyerle – qui tient l’alto jusqu’en 1981 – est né en Allemagne avant de venir se perfectionner en Autriche ; certes, Valentin Erben – le fidèle violoncelliste depuis le commencement – a étudié avec Walter Reichart à Munich puis, au Conservatoire de Paris, avec Joseph Calvet et André Navarra avant d’être l’élève de Tobias Kühne à Vienne. Mais comment nier l’influence de l’école autrichienne quand on aura fait remarquer que le très classique professeur Franz Samohyl a formé tout à la fois Günter Pichler, l’inamovible premier violon, Gerhard Schulz, qui remplacera en 1978 Klaus Mätzl au poste de second violon, ainsi que Thomas Kakuska, qui succèdera à l’altiste Hatto Beyerle ? Tous

Copyrighted material

ont fait, avant de se lancer dans l'aventure du quatuor, de brillants parcours professionnels : Günter Pichler a été violon solo de l'Orchestre symphonique de Vienne, puis Konzertmeister de l'Orchestre philharmonique de Vienne, Klaus Mätzl fut violon solo de l'Orchestre symphonique de Vienne, Gerhard Schulz violon du Trio à cordes de Salzbourg, puis membre du Quatuor de Düsseldorf, Thomas Kakuska premier violon du Quatuor européen, puis altiste au Wiener Streich Trio. Tous professeurs à la Musikhochschule de Vienne, ils se connaissent de longue date – Hatto Beyerle a épousé une sœur de Günter Pichler – et ils participent, de 1960 à 1970, à l'ensemble Wiener Solisten, qui joue dans l'Europe entière, et notamment à Prades devant et avec Pablo Casals.

Avant de se produire en public, le jeune quatuor achève sa formation à Cincinnati (Ohio, États-Unis) auprès d'un ardent avocat de la musique du xxe siècle, le Quatuor LaSalle. Pour son premier concert, donné le 5 octobre 1971 dans la Schubertsaal du Konzerthaus de Vienne, la veuve d'Alban Berg autorise le quatuor à prendre le nom du compositeur. D'emblée, le Quatuor Alban Berg s'affirme avec une confondante maîtrise à la fois dans le grand répertoire et dans les partitions contemporaines. Très vite, il impose son style avec une inhabituelle perfection instrumentale, un goût naturel pour la beauté du son et un sens de l'architecture hérité du Quatuor Busch. Lumineuse franchise des attaques, lisibilité des lignes et des plans, rigueur nouvelle dans la lecture des partitions – il se montre en cela le continuateur du Quatuor Juilliard – se doublent de l'irrésistible séduction du charme viennois. La stabilité de la formation au fil des années lui confère en outre une cohésion et un sens de l'écoute réciproque rares. Au disque – chez Teldec, puis, à partir de 1979, chez E.M.I. – comme au concert – sur les grandes scènes internationales mais aussi dans des villes de moindre importance –, il triomphe dans Haydn, Mozart, Schubert,

Copyrighted material

Mendelssohn, Dvořák, Smetana, Janáček, Debussy et Ravel. Il grave – en studio et en public – des intégrales Beethoven (celle-ci est également enregistrée en vidéo), Brahms et Bartók qui deviennent de modernes références. Pour des séances élargies de musique de chambre, le Quatuor Alban Berg accueille la clarinettiste Sabine Meyer, le violoncelliste Heinrich Schiff, les pianistes Élisabeth Leonskaïa, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder et Philippe Entremont, le contrebassiste Georg Hörtnagel, l'altiste Hariolf Schlichtig, et même le bandéoniste Per Arne Glorvigen, dans des œuvres d'Astor Piazzolla. Le 23 octobre 1987, après la disparition de l'altiste Peter Schidlof, le Quatuor Alban Berg se joint, pour un concert hommage, aux trois autres membres du Quatuor Amadeus pour un émouvant *Deuxième Sextuor à cordes* de Brahms qui restera dans les annales.

Dès ses débuts, le Quatuor Alban Berg marque de son empreinte, avec un engagement qui ne se démentira pas, la musique de la seconde école de Vienne : Berg – avec une interprétation quasi définitive de la *Suite lyrique* (1974) – et Webern – *Cinq Mouvements*, pour quatuor à cordes, opus 5, *Six Bagatelles*, pour quatuor à cordes, opus 9, *Quatuor à cordes*, opus 28 (1975) –, mais non pas Schönberg, avec lequel les affinités sont moins évidentes. Inlassablement, le Quatuor Alban Berg a poursuivi sa croisade en faveur des œuvres nouvelles, usant de la splendeur des timbres instrumentaux – Günter Pichler joue un Stradivarius de 1710 puis un Guadagnini de 1750, Gerhard Schulz un Stradivarius de 1715, Thomas Kakuska un Lorenzo Storioni de 1778, Valentin Erben un Matteo Goffriller de 1722 ayant appartenu à Pierre Fournier et à Yo-Yo Ma – et de la souplesse de son phrasé collectif pour en révéler la beauté.

Copyrighted material

Longue est la liste des créations à mettre à son actif ; on citera : *Variations sur un thème original* d'Alban Berg (1985), *Premier Quatuor* (1988) et *Troisième Quatuor « Notturno »* (1994) de Luciano Berio, *Premier Quatuor* (1976) de Gottfried von Einem, *Premier Quatuor « Mobile »* (1973) et *Deuxième Quatuor « In Memoriam Christi Zimmerl »* (1978) de Roman Haubenstock-Ramati, *Troisième Quatuor* (1974) de Fritz Leitermeyer, *Quatrième Quatuor* (1983) de Wolfgang Rihm, *Quatrième Quatuor* (1989) d'Alfred Schnittke, *Adieu Satie*, pour quatuor à cordes et bandonéon (2003), de Kurt Schwertsik (avec Per Arne Glorvigen), *Troisième Quatuor* (1973) d'Erich Urbanner, *Quatuor* (1980) de Gerhard Wimberger. Outre ces partitions – pour la plupart dédiées au Quatuor – les Berg inscrivent dans des programmes qui mêlent intimement chefs-d'œuvre du passé et musique vivante les noms de Igor Stravinski, Benjamin Britten, Witold Lutosławski, György Ligeti, Pierre Boulez et Astor Piazzolla (*Tango Sensations*, *Tristezas para un AA*). Chostakovitch est parfois abordé sur la scène mais – révérence aux interprétations qu'en donne le Quatuor Borodine – jamais au disque.

La mort, le 4 juillet 2005, de Thomas Kakuska va porter un coup fatal au Quatuor Alban Berg. Il prolonge son activité quelques années encore grâce à Isabel Charisius, une élève de l'altiste disparu, le temps de passer le témoin au Quatuor Artemis de Berlin. Mais, après presque quarante années d'une éblouissante carrière, le Quatuor Alban Berg annonce sa dissolution. Il donne des concerts d'adieu en 2008 et entre dans la légende.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ALBANI EMMA (1847-1930)

Cantatrice canadienne de renommée internationale, Emma Lajeunesse Albani naquit à Chambly, dans le Québec. Un père musicien lui inculqua dès l'enfance les principes d'une formation musicale sévère, un souci de la rigueur et du style dont bénéficiera toute sa carrière. À quinze ans, elle jouait excellemment du piano et de la harpe, mais ses aptitudes vocales l'orientèrent définitivement vers l'art du chant. Élève de Duprez à Paris et de Lamperti à Milan, elle faisait en 1870, à Messine, des débuts éclatants dans *La Somnambule* de Bellini. Après l'Italie, ce furent la France, l'Angleterre et la Russie qui l'acclamèrent comme l'une des *prime donne* les plus brillamment douées de son temps, une émule de la Patti et de Jenny Lind. La richesse, la superbe égalité, la couleur particulière d'un magnifique registre de soprano s'alliaient chez l'artiste à une intelligence du texte et une sensibilité musicale qui lui permettaient d'aborder avec une égale aisance l'opéra et l'oratorio, la cantate et le lied, le *dramma giocoso* de Mozart aussi bien que les grands rôles wagnériens étudiés à Munich. Les villes d'Allemagne, de Hollande et de Scandinavie l'applaudirent à leur tour, la Russie lui proposa des cachets fabuleux pour une tournée qu'elle y effectua en 1874. Engagée à maintes reprises au Metropolitan Opera de New York, elle visita les États-Unis et le Mexique, puis l'Inde, l'Australie, enfin le Canada où son nom s'entourait d'une aura de légende. Son mariage avec Ernest Gye, fils du directeur de Covent Garden, avait fait d'Albani une Londonienne d'adoption et la vedette la plus adulée de la presse britannique. Elle mourut à Londres. La carrière éblouissante de cette grande interprète, son art

Copyrighted material

d’une suprême distinction conservent une valeur de symbole pour le Québec.

Annette LASALLE-LEDUC

Copyrighted material

ALBONI MARIETTA (1826-1894)

La contralto italienne Marietta Alboni, née le 6 mars 1823 à Città di Castello, dans les États pontificaux (auj. en Italie), est réputée pour sa maîtrise du bel canto italien classique.

Maria Anna Marzia Alboni étudie le chant lyrique à Bologne lorsqu'elle attire l'attention de Gioacchino Rossini, qui lui offrira par la suite ses plus grands rôles de contralto dans ses opéras. En 1842, elle fait ses débuts en interprétant Climene dans *Saffo* de Giovanni Pacini, à Bologne, et obtient cette même année un franc succès dans *Le Siège de Corinthe* (rôle de Néoclès) de Rossini pour sa première apparition à la Scala de Milan. Elle réalise des tournées en Autriche (1843), en Russie (1844-1845), puis en Allemagne et en Europe de l'Est (1846). En 1847, Marietta Alboni fait sensation lorsqu'elle se produit pour la première fois sur les scènes londonienne, au Covent Garden, et parisienne, au Théâtre-Italien, dans le rôle d'Arsace de *Semiramide* de Rossini. En 1852-1853, elle fait une tournée triomphale en Espagne et aux États-Unis. Après son mariage, elle s'installe à Paris. Elle chante, au côté d'Adelina Patti, un duo du *Stabat Mater* de Rossini lors des funérailles du compositeur en 1868 et fait ses adieux à la scène en 1872, préférant se retirer en raison de sa forte corpulence. Elle meurt le 23 juin 1894 à Ville-d'Avray, près de Paris.

Marietta Alboni évitait de répéter afin de préserver sa voix, qui est restée magnifique jusqu'à ce qu'elle entre dans l'âge mûr. En raison du faible nombre de rôles de contralto, elle interprétait également ceux de soprano – rôle-titre d'*Anna Bolena*, Norina dans

Copyrighted material

Don Pasquale et Amina dans *La Sonnambula* –, voire ceux qui étaient destinés aux hommes, comme Don Carlo dans *Ernani* de Verdi, écrit pour un baryton.

E.U.

Copyrighted material

AMADEUS QUATUOR

Le Quatuor Amadeus (Amadeus Quartet), formé en 1947 à Londres, est né de la rencontre, dans des camps d'internement britanniques, durant la Seconde Guerre mondiale, de trois jeunes violonistes autrichiens réfugiés : Peter Schidlof (né à Vienne, le 9 juillet 1922, mort à Bassenthwaite, dans le Cumbria, le 15 août 1987), Norbert Brainin (né à Vienne, le 12 mars 1923, mort à Harrow, dans le Middlesex, le 10 avril 2005) et Siegmund Nissel (né à Munich, le 3 janvier 1922, mort à Londres, le 21 mai 2008). Les musiciens obtiennent leur libération grâce à l'intervention de Myra Hess et de Ralph Vaughan Williams. Peter Schidlof commence à étudier l'alto et, en 1946, est présenté au violoncelliste anglais Martin Lovett (né à Londres, le 3 mars 1927) : c'est ainsi qu'est créé le Brainin Quartet, qui donne son premier concert à Dartington, le 13 juillet 1947.

La formation se produit pour la première fois en public sous le nom d'Amadeus Quartet le 10 janvier 1948, au Wigmore Hall de Londres. Son style raffiné et l'harmonie parfaite qui lie ses membres font rapidement du Quatuor Amadeus l'un des plus prestigieux ensembles de son temps. Le quatuor a enregistré quelque deux cents disques, parmi lesquels les intégrales des quatuors à cordes de Mozart, Beethoven et Brahms. Le quatuor se transforme parfois en quintette ou en sextette avec les pianistes Emil Guilels ou Clifford Curzon, l'altiste Cecil Aronowitz et le violoncelliste William Pleeth. Si son répertoire est essentiellement viennois (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), le Quatuor Amadeus interprète aussi des œuvres de compositeurs du

Copyrighted material

xxe siècle, comme Béla Bartók et Benjamin Britten (qui compose pour lui son *Troisième Quatuor à cordes*, créé le 19 décembre 1976). L'ensemble cesse d'exister le 15 août 1987, lorsque meurt l'irremplaçable Peter Schidlof.

E.U.

Copyrighted material

AMARA LUCINE (1927-)

La soprano américaine Lucine Amara – de son vrai nom Lucine Tockqui Armaganian – naît le 1er mars 1927, à Hartford, dans le Connecticut. Elle étudie le chant à San Francisco, où elle se produit dans le chœur de l'Opéra en 1945 et 1946, et fait ses débuts en concert au War Memorial Opera House en 1946. Elle poursuit ses études à la Music Academy of the West de Santa Barbara (Californie) en 1947 et remporte en 1948 un concours qui lui permet de se produire au Hollywood Bowl. Elle passe les deux années suivantes à étudier à l'University of Southern California ; elle se produit avec l'Orchestre symphonique de San Francisco.

Elle débute au Metropolitan Opera de New York en 1950, où elle chante la Voix céleste dans *Don Carlo* de Verdi. Lucine Amara donnera avec la troupe du Met quelque huit cents représentations. Parmi ses grands rôles, mentionnons Micaëla (*Carmen* de Bizet), le rôle-titre de *Madama Butterfly* de Puccini, Leonora (*Il Trovatore* de Verdi), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, Mimì (*La Bohème* de Puccini), Nedda (*I Pagliacci* de Leoncavallo), Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten) et Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). Elle se produit également en Europe (notamment au festival de Glyndebourne, où elle incarne Ariane dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss et Donna Elvira dans *Don Giovanni* de Mozart), en Asie et en Amérique du Sud.

E.U.

Copyrighted material

ANDA GÉZA (1921-1976)

Pianiste suisse d'origine hongroise, représentant de l'illustre école magyare qui a vu éclore Annie Fischer, György Cziffra, Andor Foldes, György Sebök ou Tamás Vásáry, Géza Anda naît à Budapest le 19 novembre 1921. Sa famille encourage très tôt ses dispositions pour la musique et il entre à l'Académie Franz-Liszt de Budapest, où il suit notamment les cours de Ernst von Dohnányi et de Zoltan Kodály. En 1940, il remporte le prix de piano Franz-Liszt et donne dans la capitale hongroise son premier concert avec orchestre, interprétant le *Deuxième Concerto pour piano* de Brahms sous la baguette de Willem Mengelberg. Il triomphe à Berlin en 1941 avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Wilhelm Furtwängler, qui le surnommera le « troubadour du piano ». En 1943, cependant, malgré ses brillants débuts en terre germanique, les événements le poussent à se réfugier en Suisse, dont il adoptera en 1955 la nationalité.

Sa carrière prend son plein essor à la fin des hostilités. Dès 1952, il se produit au festival de Salzbourg ; il y apparaîtra tous les ans jusqu'à sa mort. Son répertoire est d'abord essentiellement virtuose et romantique : Beethoven – dont il enregistrera en 1960, avec Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier et l'Orchestre radio-symphonique de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay, l'une des plus belles versions discographiques du *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle* –, Schubert, Schumann Liszt, Chopin et Brahms ; il joue également Tchaïkovski et Rachmaninov. Mais Clara Haskil le remarque et enregistre avec lui en 1956, avec le Philharmonia Orchestra sous la baguette d'Alceo Galliera, la

Copyrighted material

version pour deux pianos du *Concerto pour deux claviers* en *ut* majeur BWV 1061 de Jean-Sébastien Bach et le *Concerto pour deux pianos* en *mi* bémol majeur K 365 de Mozart. Considéré comme l'héritier spirituel de la grande pianiste suisse d'origine roumaine, Géza Anda va dès lors consacrer une grande partie de son énergie au compositeur autrichien. De 1961 à 1970, il grave la première intégrale de ses concertos pour piano, avec les effectifs allégés de la Camerata Academica du Mozarteum de Salzbourg qu'il dirige lui-même depuis son clavier ; seul avant lui, Edwin Fischer l'avait osé pour un seul d'entre eux, le *n° 20* K 466. Géza Anda écrit ses propres cadences pour seize des vingt-sept concertos. Par sa conception foncièrement antiromantique, très mesurée et maîtrisée, fougueuse mais réservée, au style lumineux et dépouillé d'où sont bannies la virtuosité gratuite et la sentimentalité, cette intégrale marque un important tournant dans l'interprétation moderne de Mozart et ouvre une voie où s'élanceront, quelques années plus tard, Daniel Barenboïm et Murray Perahia. Autre coup d'éclat qui lui permet de renouer avec ses racines hongroises, l'enregistrement des trois concertos pour piano de Bartók – compositeur qu'il adule – avec l'Orchestre radio-symphonique de Berlin sous la direction idiomatique et inspirée de Ferenc Fricsay (1960-1961), qui est récompensé par un grand prix du disque et reste, encore aujourd'hui, une référence par la rencontre entre la perfection du toucher et l'établissement par Fricsay du climat exact de ces musiques. Bartók marque pour Géza Anda le point extrême de ses incursions dans la musique du xxe siècle.

Géza Anda a mené une intense activité professorale, au Conservatoire de Lucerne (1959-1968), où il succède en 1960 à Edwin Fischer comme responsable des masterclasses de piano, puis à Zurich à partir de 1969. Ce grand styliste meurt dans cette ville le 14 juin 1976.

Copyrighted material

Sa seconde épouse, Hortense Anda-Bührle, a créé en 1978 à Zurich la fondation Géza-Anda, qui est à l'origine d'une compétition internationale de piano, le Concours Géza-Anda, qui se tient tous les trois ans à Zurich depuis 1979, année où le premier prix fut décerné au pianiste français Georges Pludermacher.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. KAISER, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, Piper, Munich, 2000
H.-C. SCHMIDT, *Géza Anda, « Sechzehntel sind auch Musik ! »*, Artemis und Winkler Verlag, Zurich, 1991

Copyrighted material

ANDRÉ MAURICE (1933-2012)

Né le 21 mai 1933 à Alès dans une famille de mineurs, Maurice André descend à la mine tout en commençant à étudier la trompette. Au Conservatoire de Paris, où il entre en 1951, il est l'élève de Raymond Sabarich et obtient un premier prix de cornet et un premier prix de trompette. Rapidement, il s'impose comme la figure marquante d'une génération de trompettistes français : il est trompette solo aux Concerts Lamoureux (1953-1960), à l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. (1953-1963) et à l'Opéra-Comique (1962-1967). Il joue en soliste et sa carrière prend un essor international avec les prix qu'il remporte aux concours de Genève (1955) et de Munich (1963). De 1967 à 1978, il est professeur au Conservatoire de Paris, où il introduit la petite trompette pour le répertoire baroque. Il y forme plus de cent trompettistes, parmi lesquels Bernard Soustrot. Il donne son dernier concert en 2008 à Béziers. Il meurt quatre ans plus tard, le 25 février 2012 à Bayonne.

Maurice André a considérablement fait évoluer le jeu de la trompette, qui est devenue, grâce à lui, un instrument virtuose mais, surtout, mélodique. Bon nombre d'œuvres baroques et classiques, tombées dans l'oubli en raison de leur difficulté technique (usage presque exclusif des tessitures aiguës) ont été ressuscitées grâce à lui. Il a travaillé en étroite liaison avec les Établissements Selmer, qui fabriquent, sur ses directives, une trompette piccolo en *si* bémol aigu à quatre pistons spécialement adaptée à ce répertoire. La trompette connaît, grâce à lui, une popularité nouvelle qui entraîne de nombreux émules dans son sillage. Il a suscité aussi des partitions nouvelles : concertos de Henri Tomasi, Boris Blacher et

Copyrighted material

Marcel Landowski, *Heptade* et *Arioso barocco* d'André Jolivet, œuvres d'Antoine Tisné et Jean-Claude Éloy. Sous son impulsion, la trompette a retrouvé les lettres de noblesse qu'elle avait acquises au XVIIIe siècle et l'école française s'est imposée dans le monde entier.

Les entretiens qu'il a eus avec son ami Thierry Martin ont été publiés en 2007 sous le titre *Le soleil doit pouvoir briller pour tout le monde* (Publibook, Paris).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

ANDSNES LEIF OVE (1970-)

Accéder à la célébrité impose, le plus souvent, de remporter ces féroces batailles qu'organisent les concours internationaux. Pourtant, l'accueil enthousiaste du public des salles de concert et les échos flatteurs d'une critique conquise dessinent parfois des perspectives insoupçonnées. C'est cette voie peu fréquentée qui s'est ouverte devant le pianiste norvégien Leif Ove Andsnes.

• Loin des concours internationaux

Leif Ove Andsnes naît à Karmøy (Norvège) le 7 avril 1970 et s'initie dès l'âge de quatre ans à la pratique du piano. C'est au Conservatoire de Bergen qu'il effectue ses études musicales, sous la direction de Jiří Hlinka, émigré tchèque qui lui fait découvrir l'univers esthétique de l'Europe centrale. Il se rend en Belgique pour se perfectionner auprès de Jacques de Tiège. Il vient à peine d'atteindre ses dix-sept ans quand le prix Hindemith lui est décerné (Francfort, 1987). L'année suivante, son pays natal l'honore de deux distinctions : le prix Levin (Bergen) et le prix de la Critique norvégienne (Oslo). Sans que le pianiste participe à aucune des compétitions internationales majeures qui lancent une carrière, sa réputation s'étend de manière irrésistible. Il n'a pas vingt ans quand il fait ses débuts aux États-Unis, puis au Canada. Dès 1992, il est invité par l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'année-même où il obtient, à Los Angeles, le Dorothy B. Chandler Performing Arts Award. Paris l'accueille pour la première fois en 1996. Le prix Gilmore – récompense (créée en 1991 par Yehudi Menuhin, Leon Fleisher et Simon Rattle) qu'accorde un jury, après avoir assisté aux

Copyrighted material

prestations de son choix sans se faire connaître, sur la seule qualité des récitals – lui est attribué en 1998. Au cours de la saison 2004-2005, Leif Ove Andsnes ne donne pas moins de six concerts au Carnegie Hall de New York. Les chefs d'orchestre les plus réputés – Pierre Boulez, Mariss Jansons, Antonio Pappano, Simon Rattle, Jukka-Pekka Saraste ou Yuri Temirkanov – le réclament. Ses partenaires réguliers pour le lied ou la musique de chambre sont le ténor Ian Bostridge, le baryton Matthias Goerne, le Quatuor Artemis, le violoniste Christian Tetzlaff ainsi que les violoncellistes Truls Mørk et Tanja Tetzlaff. Le Parlement de Norvège lui attribue en 2007 le prix Peer Gynt en remerciement de son action pour la promotion des œuvres nordiques.

• L'héritage scandinave

Un jeu d'une rare délicatesse, une très riche palette de couleurs, d'attaques et de nuances, ainsi qu'un phrasé à la fois souple et sobre donnent à Leif Ove Andsnes une place de choix parmi les plus sensibles interprètes de sa génération. Son répertoire s'étend sur toute la période classique et romantique et met particulièrement en valeur les compositeurs scandinaves : Edvard Grieg bien entendu – notamment avec la *Sonate pour piano*, op. 7, et la *Ballade*, op. 24, pages rarement visitées par les virtuoses, ainsi qu'un choix de pièces lyriques qu'il enregistre sur le piano même du compositeur, un Steinway modèle B datant de 1892, conservé au musée de Troldhaugen près de Bergen – mais aussi Johann Halvorsen, David Monrad Johansen, Carl Nielsen Harald Saeverud, Geirr Tveitt ou Fartein Valen, qu'il interprète avec autant d'authenticité que d'émotion. Cela ne l'empêche pas de fréquenter assidûment la musique du XXe siècle (György Kurtág, Witold Lutosławsky, Bent Sørensen ou Karol Szymanowski), ni de créer des partitions contemporaines, telles que *True Life Stories* de Mark-Anthony

Copyrighted material

Turnage (2000) et le *Concerto pour piano* de Marc-André Dalbavie (2005) qui lui est dédié. Avec une pincée d'humour, il lui arrive de proposer en bis sa propre transcription d'une chanson de Charles Trenet. Il assure enfin la direction artistique du festival de Risør en Norvège et anime, en Californie, l'Ojai Music Festival.

Leif Ove Andsnes se trouve, la quarantaine à peine dépassée, à la tête d'une discographie de taille déjà respectable. Les compositeurs classiques – Haydn (sonates et concertos), Mozart (concertos), Beethoven (concertos) – n'y sont pas oubliés. La musique romantique – de nombreuses pièces de Chopin (avec les trois sonates pour piano, y compris la première si souvent dédaignée), Schubert (lieder et dernières sonates), Liszt (un très remarquable récital), Schumann (œuvres pour piano seul, trios et quintette) et Brahms – en constitue le noyau central. Y figurent plusieurs versions de référence (les concertos pour piano de Schumann et Grieg) à côté de belles interprétations des concertos de Rachmaninov, du deuxième concerto de Liszt, du troisième de Prokofiev, ainsi que de partitions concertantes signées Britten ou Chostakovitch. Outre les musiciens scandinaves cités plus haut, Leif Ove Andsnes affiche toujours un goût marqué pour Bartók (sonates pour violon et piano), Janáček (pièces pour piano) et les pages contemporaines que nous avons évoquées, manifestant ainsi toute l'étendue de ses curiosités.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ANSERMET ERNEST (1883-1969)

Chef d'orchestre connu pour ses initiatives novatrices ainsi que pour ses magistrales interprétations d'œuvres de compositeurs du XXe siècle et sa façon pleine de fougue et d'intelligence d'aborder les problèmes de l'esthétique musicale contemporaine. Il fit ses études à Lausanne, où il fut professeur de mathématiques de 1906 à 1910. Puis il travailla la musique avec Gédalge à Paris et acquit l'expérience de la conduite d'orchestre en Allemagne. En 1915, il devint chef d'orchestre des Ballets russes de Diaghilev et il travailla souvent avec Stravinski. En 1918, il fonda l'orchestre de la Suisse romande, à Genève, qui acquit la notoriété grâce à ses tournées en Europe et aux États-Unis et à des enregistrements. Les propres œuvres d'Ansermet comportent un poème symphonique, des arrangements de poèmes de Baudelaire et l'orchestration des *Épigraphes antiques* de Debussy. Il est l'auteur de l'ouvrage *L'Expérience musicale et le monde d'aujourd'hui* (1948).

E.U.

Copyrighted material

ARGERICH MARTHA (1941-)

Rien ne semble pouvoir contraindre la pianiste argentine Martha Argerich à plier sa vie personnelle et professionnelle aux normes communément admises. Dotée de moyens hors du commun et d'une aisance instrumentale qui défie l'entendement, elle fascine et déconcerte tout à la fois. Imprévisible, elle annule ses concerts au dernier moment, ou en modifie sans préavis le programme. Cauchemar et providence des organisateurs – qui se battent pour l'attirer –, son nom seul suffit à remplir les salles d'une foule enthousiaste, conquise à l'avance. Sous le charisme triomphant et la fougue d'un tempérament de feu se cache pourtant une personnalité inquiète, pudique, qui se remet sans cesse en question et n'aime guère parler d'elle. Martha Argerich revendique bien haut une totale indépendance afin de suivre en toute liberté l'inspiration du moment et privilégie une approche très instinctive de la musique.

Martha Argerich naît à Buenos Aires le 5 juin 1941. Véritable enfant prodige du piano, elle se produit dès l'âge de quatre ans. Son premier professeur, Vicente Scaramuzza – qui aura également pour élève Bruno Leonardo Gelber –, développe sa musicalité naturelle et l'aide à élaborer une technique de haut vol. En 1949 – elle n'a que huit ans –, elle est capable d'enchaîner en public le *Premier Concerto pour piano* de Beethoven, le *Vingtième Concerto pour piano* K 466 de Mozart et la *Suite française* BWV 816 de Bach. Nantie d'une bourse de l'État argentin, elle gagne l'Europe avec sa famille en 1955. Elle travaille alors à Genève avec Madeleine Lipatti et Nikita Magaloff, ainsi qu'à Vienne, avec le très contestataire et contesté Friedrich Gulda. En 1957, à quelques

Copyrighted material

semaines d'intervalle, elle remporte le premier prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni de Bolzano et le premier prix « femmes » – le premier prix « hommes » étant décerné à Dominique Merlet devant Maurizio Pollini, ce qui situe le niveau de la compétition cette année-là – du Concours international d'exécution musicale de Genève, qui comportait à l'époque ces deux catégories. Un premier disque fulgurant (1961) révèle, de Chopin et Liszt à Ravel et Prokofiev, un véritable « fauve » du clavier. Mais, après avoir mis au monde un premier enfant, elle se retire de la scène pendant quatre ans. Stefan Askenase et Arturo Benedetti Michelangeli – ce dernier de manière assez lointaine – achèvent sa formation.

L'existence de Martha Argerich connaîtra les vicissitudes qui sont le lot des caractères passionnés : elle aura quatre époux, parmi lesquels le chef d'orchestre Charles Dutoit et le pianiste Stephen Kovacevich. Elle effectue un éclatant retour en 1965, quand elle triomphe au Concours international de piano Frédéric Chopin de Varsovie, où elle décroche à la fois le premier prix, le prix du public ainsi que celui de la meilleure interprétation d'une *Mazurka*. Un concert au Lincoln Center de New York et un éblouissant enregistrement du *Troisième Concerto pour piano* de Prokofiev avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado (1967) marquent le véritable début de sa carrière internationale. Malgré un succès qui ne se dément pas, Martha Argerich réalise assez peu d'enregistrements en studio – par refus de se laisser enfermer dans des contrats d'exclusivité et par volonté de rester entièrement maîtresse de ses choix –, l'essentiel de son legs discographique étant pris sur le vif. Elle ne retient qu'un nombre réduit de concertos qui appartiennent tous au grand répertoire : Beethoven (les trois premiers uniquement), Chopin, Liszt, Schumann, Tchaïkovski, Rachmaninov, Prokofiev et le

Copyrighted material

Concerto en sol de Ravel, dont elle est l'une des meilleures interprètes. Pourtant, les plus grandes baguettes se l'arrachent : David Zinman, Giuseppe Sinopoli, Seiji Ozawa, Nikolaus Harnoncourt, Riccardo Chailly, Zubin Mehta, Václav Neumann, Christoph von Dohnányi, Myung-Whun Chung, Peter Maag, Michael Tilson Thomas, Yuri Terminakov, Malcolm Sargent, Sergiu Celibidache, Kirill Kondrachine, Rafael Kubelík... De longue date elle pratique assidûment la musique de chambre ; Gidon Kremer, qu'elle retrouve souvent au festival de musique de chambre de Lockenhaus, en Autriche, est l'un de ses partenaires les plus réguliers. Elle grave avec lui une électrisante version du *Concerto en ré mineur pour violon, piano et cordes* de Mendelssohn (1988) et, malgré ses réticences face aux intégrales, les dix sonates pour violon et piano de Beethoven (1984, 1987, 1993 et 1994). À ses côtés, on retrouve, dans des explorations musicales qui aiment à sortir des sentiers battus, les violonistes Vadim Repin, Ivry Gitlis, Itzhak Perlman, Ida Haendel, Ruggiero Ricci, Maxim Vengerov et Salvatore Accardo, les altistes Iouri Bashmet et Nobuko Imai ainsi que les violoncellistes Mischa Maisky, Natalia Gutman et Mstislav Rostropovitch, ce dernier avec une *Sonate pour piano et violoncelle* opus 65 de Chopin restée dans les annales (1980).

De Mozart à Ravel et Witold Lutosławski, elle s'investit – la chose est rare chez les virtuoses – dans les partitions pour deux pianos et pour piano à quatre mains : en compagnie du compositeur Alexandre Rabinovitch, de Nelson Freire, Lilya Zilberstein, Michel Béroff, Nicolas Economou, Stephen Kovacevic, Evgeni Kissin, Mikhail Pletnev mais aussi de jeunes artistes comme Mirabela Dina, Gabriela Montero, Polina Leschenko, Yefim Bronfman ou Giorgia Tomassi, elle donne une vie nouvelle à une musique trop délaissée. Le registre de ses prestations en solo s'étend de Bach et Scarlatti à Bartók et Prokofiev. Il ne semble guère – les œuvres d'Alexandre

Copyrighted material

Rabinovitch exceptées – se prolonger vers des créations plus récentes. Les pages pour piano seul de Beethoven, Schubert, Brahms, Rachmaninov, Debussy et Scriabine, qui constituent la base même des répertoires pianistiques, sont évitées avec une constance qui étonne tout d'abord. Plus à son affaire dans la pyrotechnie sonore – sa maîtrise des octaves et des traits acrobatiques est sidérante – que dans l'introspection et les vastes architectures, Martha Argerich sait choisir avec intelligence le terrain qui convient à son jeu et à son univers poétique. Si elle s'abandonne parfois au démon de la vitesse pure, à celui des contrastes dynamiques forcés ou à celui des impulsions hasardeuses, elle atteint les sommets dans certaines pages démonstratives de Chopin – souvent détachées des cycles habituels –, de Liszt et de Schumann. Ravélienne accomplie, elle laisse, en studio en 1974 et en public au Concertgebouw d'Amsterdam en 1978, de l'*Ondine* de *Gaspard de la nuit*, une interprétation d'une souplesse et une fluidité rares.

Atteinte par un cancer, Martha Argerich interrompt une nouvelle fois ses activités de 1973 à 1976. Quand elle revient sur scène, elle a perdu le goût des performances solitaires et, après 1980, ne se produit plus qu'exceptionnellement en récital (au Carnegie Hall de New York, au Japon, au festival de Verbier). Restent ses participations aux séances de concerto et, surtout, son goût jamais démenti pour la musique de chambre. Elle semble désormais vouloir s'effacer progressivement pour mettre en valeur une nouvelle génération de musiciens. C'est dans cette intention qu'elle fait partie du jury des concours les plus prestigieux et est depuis 1998 directrice artistique du festival de Beppu, au Japon. Afin de promouvoir les jeunes interprètes qu'elle prend sous son aile, elle crée en 1999 à Buenos Aires un concours international de piano qui

Copyrighted material

porte son nom et, en 2002, le Progetto Martha Argerich à Lugano (Suisse). Une sérénité enfin conquise sur une dévorante célébrité ?

Pierre BRETON

Copyrighted material

ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)

La carrière de la mezzo-soprano russe Irina Arkhipova s'étend sur plus de quarante ans, et l'évolution de sa voix lui permit d'interpréter des rôles de contralto. S'inscrivant dans la grande tradition illustrée par Evgeniya Zbruyeva ou Tatiana Tougarinova, elle saura cependant éviter les écueils d'un certain vibrato, traditionnel à l'école russe.

Irina Konstantinovna Arkhipova naît le 2 décembre 1925, à Moscou. À partir de 1948, elle suit des cours d'architecture à l'Institut d'architecture de la capitale soviétique, dont elle sort diplômée en 1953. Parallèlement, elle prend des cours de chant, et elle décide d'opter pour une carrière lyrique ; elle entre à l'âge de vingt-huit ans au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où elle étudie l'art lyrique dans la classe de Leonid Savranski. En 1954, elle rejoint la troupe de l'opéra de Sverdlovsk (auj. Ekaterinbourg) ; elle remporte en 1955 un concours international de chant à Varsovie, ce qui lui vaut d'être engagée par le prestigieux Bolchoï de Moscou, où elle débute triomphalement en 1956, dans le rôle-titre de *Carmen* de Bizet ; elle y accomplira l'essentiel de sa carrière, se révélant irremplaçable dans le grand répertoire national – Lioubacha (*La Fiancée du tsar* de Rimski-Korsakov), Marina (*Boris Godounov* de Moussorgski), Marfa (*La Khovanchtchina* de Moussorgski), Pauline (*La Dame de Pique* de Tchaïkovski), Lioubov (*Mazeppa* de Tchaïkovski)... –, mais somptueuse aussi dans Verdi (Azucena du *Trouvère* ; Eboli de *Don Carlo* ; Amneris d'*Aïda*) ou Massenet (Charlotte de *Werther*), ainsi que dans des ouvrages russes de son

Copyrighted material

temps, au premier rang desquels *Guerre et Paix* de Prokofiev, dont elle participe (dans le rôle d'Hélène) à la création de la version la plus complète, le 15 décembre 1959, au Bolchoï, au côté de Galina Vichnievskaia (Natacha). Elle crée également des ouvrages lyriques de Tikhon Khrennikov (Nilovna, *La Mère*, 1957) et de Rodion Chtchedrine (Varvara, *Pas seulement l'amour*, 1961). En 1966, Irina Arkhipova est nommée Artiste du peuple ; ne contestant pas le régime soviétique (contrairement à Galina Vichnievskaia, épouse de Mstislav Rostropovitch, qui le lui reprochera dans ses Mémoires), Irina Arkhipova peut facilement se produire en dehors de l'U.R.S.S. Elle apparaît pour la première fois sur scène dans le monde occidental en 1960, au Teatro San Carlo de Naples (Carmen). Invitée dans le monde entier, elle triomphe à la Scala de Milan en 1967 (Marfa et Marina), en 1971 (Marfa) et en 1973 (Marina). Une tournée de la troupe du Bolchoï lui permet d'apparaître pour la première fois à Paris, sur la scène du Palais-Garnier, lors de la saison 1969-1970 (Marina, Marfa, Pauline) ; elle retrouvera ce même théâtre en 1976 (la Nourrice, *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, au côté de Grace Bumbry). Elle débute aux États-Unis en 1972, à l'Opéra de San Francisco (Amneris). La même année, on l'entend aux Chorégies d'Orange (Azucena, au côté de Montserrat Caballé – Leonora). Elle triomphe au Covent Garden de Londres en 1975 (Azucena), mais n'y reviendra pas avant 1988, alors qu'elle n'est plus au meilleur de sa voix (Mlle Arvidson, *Un bal masqué* de Verdi). Elle continue de se produire très tard, en Russie et à l'étranger : on l'entend au festival de Savonlinna, en Finlande, en 1989 (Marfa), au Metropolitan Opera de New York en 1992 (ce sont ses débuts sur cette scène), au sein de la troupe du Kirov, dans le rôle de la Comtesse (*La Dame de Pique*) ; elle y fera, en 1997, une apparition remarquée en Filipievna (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). En 1993, elle crée avec son époux, le ténor Vladislav

Copyrighted material

Piavko, la fondation Irina Arkhipova, destinée à promouvoir de jeunes chanteurs. Elle meurt le 11 février 2010, à Moscou. « Une voix franche et puissante, richement timbrée, à l'aigu insolent, au grave parfaitement assuré, jointe à une présence altière et rayonnante, en fit une des cantatrices majeures de son temps. » (Michel Parouty).

E.U.

Copyrighted material

ARRAU CLAUDIO (1903-1991)

Un des derniers représentants de la tradition lisztienne, le pianiste américain d'origine chilienne Claudio Arrau naît à Chillán, au Chili, le 6 février 1903 ; sa mère lui donne les bases de sa formation musicale avant de le confier à un professeur du nom de Paoli. Dès l'âge de cinq ans, il commence une carrière d'enfant prodige avec un récital à Santiago. En 1913, le gouvernement chilien lui octroie une bourse pour aller poursuivre ses études en Allemagne. Pendant cinq ans, il est l'élève de l'un des derniers disciples de Franz Liszt, Martin Krause, dont il devient l'héritier spirituel. Il joue au Gewandhaus de Leipzig sous la direction d'Arthur Nikisch. En 1918, la mort de son maître le laisse orphelin : il travaille sans professeur et remporte à deux reprises (en 1919 et en 1920) le prix Franz Liszt. De retour au Chili, en 1921, il commence une importante carrière en Amérique du Sud. Il donne son premier concert à Londres en 1922 et débute aux États-Unis en 1924 ; mais c'est un échec. Entre 1925 et 1940, il vit à Berlin, où il enseigne au conservatoire Stern. Il enregistre ses premiers disques en 1926 et remporte, un an plus tard, le premier prix au concours international de Genève. Parmi les membres du jury figurent Alfred Cortot et Arthur Rubinstein ! Il donne son premier concert avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1928 ; cinquante ans plus tard, ce même orchestre lui décernera la médaille Hans von Bülow pour commémorer un demi-siècle de collaboration. En 1929 et 1930, il effectue deux importantes tournées en U.R.S.S. Son esprit encyclopédique l'incite à présenter, en douze concerts, l'œuvre pour clavier de Bach à Berlin (1935-1936). Il récidive avec Mozart en 1936 avant d'aborder Schubert l'année suivante et Beethoven, dont

Copyrighted material

il donne sa première intégrale des sonates et des concertos à Mexico en 1938. En 1941, les événements le mènent à se fixer à New York. Mais celui qui a conquis l'Allemagne par son intransigeance artistique ne parviendra pas à s'adapter au goût du public américain, trop friand de virtuosité et de cabotinage. Jamais Arrau ne cherchera à plaire au public. À la fin des hostilités, il reprend ses tournées dans le monde entier : Australie, Afrique du Sud, Europe, Japon. Lorsque le général Pinochet s'empare du pouvoir au Chili, il renonce à sa nationalité et choisit de devenir citoyen américain : il sera naturalisé en 1979. Après une absence de dix-sept ans, il retourne en 1984 dans son pays natal, où on fait de lui un héros : il reçoit le prix national chilien des Arts, et une rue de sa ville natale porte son nom. Rien ne semble pouvoir interrompre cette carrière de légende que mène ce jeune octogénaire, mais la mort de l'un de ses fils puis celle de sa femme le frappent de plein fouet : il cesse de jouer pendant quelque temps. Il s'apprêtait à reprendre le chemin de la scène lorsqu'il meurt subitement en Autriche, à Mürzzuschlag, le 9 juin 1991.

Le répertoire de Claudio Arrau était considérable. Outre les grands classiques et romantiques, qu'il affectionnait particulièrement, il a donné des centaines de récitals de lieder avec sa femme, la cantatrice Ruth Schneider. Il a défendu la musique de Ferruccio Busoni, Eugen d'Albert ou Erich Korngold ; il a créé ou imposé des œuvres de Carlos Chávez, Juan Vicente Lecuna, Juan José Castro et a été un des premiers pianistes non français à faire figurer Debussy à son répertoire. Mais on retiendra surtout l'image du beethovénien : il a enregistré à trois reprises l'œuvre pour piano du maître de Bonn, la deuxième fois entre 1962 et 1965, la troisième à plus de quatre-vingts ans. Il a également réalisé une nouvelle édition des sonates (publiée chez Peters à partir de 1973). Son style précis, sa sobriété, son sens de la construction, la pureté de son jeu

Copyrighted material

ont traversé les époques sans prendre la moindre ride. Malgré une étonnante technique qu'il avait conservée intacte jusqu'à un âge avancé, il faisait figure d'anti-virtuose, refusant jusqu'aux *bis*. Il possédait un sens orchestral du piano, une densité du son typique de l'école allemande, avec ce sens de la rigueur qui devenait chez lui une sorte d'intransigeance. C'est cette intransigeance qui l'a tenu à l'écart de la musique de chambre, qu'il n'a vraiment pratiquée qu'avec le violoniste Joseph Szigeti et, occasionnellement, avec le Quatuor de Budapest. De même, rares sont les chefs d'orchestre avec lesquels il se sentait en harmonie : Bruno Walter, Furtwängler, Krips, Giulini ; mais il détestait Koussevitzky ou Karajan.

Sa vision de la musique était celle d'un homme assoiffé de culture, amoureux d'icônes et de tangos, passionné de lecture, de sport, de jardinage ou de peinture : « Si vous n'êtes pas sensible à la peinture, comment pouvez-vous comprendre les couleurs de Debussy et Fauré ? » Il puisait ses racines dans deux univers opposés, le soleil chilien et la rigueur germanique. Rien dans son tempérament ne le poussait à enthousiasmer les foules. Et il a toujours refusé de céder à la facilité car il savait qu'il possédait l'une des qualités fondamentales pour un artiste, le pouvoir de convaincre.

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. GAVOTY, *Claudio Arrau*, René Kister, Genève, 1962 / I. HARDEN, *Claudio Arrau : ein Interpretenportrait*, Musik im Ullstein Buch, Francfort-sur-le-Main, 1983 / J. HOROWITZ, *Conversations with Arrau*, New York, 1982 (trad. franç., *Arrau parle*, Gallimard, Paris, 1985).

Copyrighted material

ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)

Pianiste et chef d'orchestre islandais d'origine russe, né le 6 juillet 1937 à Gorki, en U.R.S.S. (auj. Nijni-Novgorod, en Russie), Vladimir Ashkenazy possède un répertoire pianistique d'une étendue remarquable : Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Scriabine, Rachmaninov, Prokofiev, Chostakovitch...

Les parents de Vladimir Davidovich Ashkenazy sont tous deux pianistes professionnels. Le jeune Vladimir prend donc des leçons de piano dès l'âge de six ans, puis étudie pendant dix ans à l'École centrale de musique de Moscou – avec Anaida Sumbatian – avant d'entrer en 1955 au Conservatoire Tchaïkovski de la ville, dans la classe de Lev Oborin. Il acquiert une renommée internationale lorsqu'il remporte à Bruxelles, en 1956, le premier prix du Concours international Reine Élisabeth de Belgique. En 1962, il partage avec John Ogdon le premier prix du Concours international Tchaïkovski de Moscou. Ashkenazy émigre à l'Ouest en 1963 et obtiendra la nationalité islandaise en 1972 (il avait épousé en 1961 la pianiste islandaise Sofia Johannsdottir).

Au milieu des années 1970, Vladimir Ashkenazy se lance dans la direction d'orchestre. De 1987 à 1994, il est directeur musical du Royal Philharmonic Orchestra de Londres et occupe ce même poste, de 1989 à 1999, au Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. De 1998 à 2003, Ashkenazy dirige par ailleurs la Philharmonie tchèque. Directeur musical du NHK Symphony Orchestra de Tōkyō de 2004

Copyrighted material

à 2007, il assume cette même fonction à l’Orchestre symphonique de Sydney à partir de 2009.

E.U.

Copyrighted material

AUGÉR ARLEEN (1939-1993)

La soprano américaine Arleen (Joyce) Augér a accompli l'essentiel de sa carrière en Europe. Elle naît à Long Beach (Californie), le 13 septembre 1939, et fait ses études à l'université de sa ville natale entre 1957 et 1963 ; elle y travaille notamment la musicologie. Puis elle se consacre au chant et travaille avec Ralph Errolle à Chicago à partir de 1965. Elle chante surtout en concert et débute à l'opéra dans les rôles de Gilda (*Rigoletto*) et de la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*). Elle remporte, à Los Angeles, le concours Victor-Fuchs, qui lui permet de venir se perfectionner en Europe. Elle est alors engagée à l'Opéra de Vienne, où elle fait des débuts très remarqués dans le rôle de la Reine de la nuit en 1967, sous la direction de Josef Krips. En 1968, elle obtient la bourse Martha-Baird décernée par le Rockefeller-Fund for Music de New York. Elle apparaît pour la première fois sur la scène du New York City Opera dans le même rôle, en 1969. Rapidement, elle est invitée par les plus grands opéras allemands : Hambourg (1970), Munich, Francfort-sur-le-Main, Cologne... En 1971, elle est nommée professeur à l'université Goethe de Francfort, puis se spécialise, à partir de 1974, dans les cantates, passions et oratorios de Bach, qu'elle chante et enregistre sous la direction de Helmuth Rilling (plus de quarante 33-tours !), leur collaboration débutant à l'occasion d'une tournée au Japon. Elle devient une habituée du festival de Salzbourg et débute à la Scala de Milan en 1975 (*L'Enfant et les sortilèges* de Ravel), puis au Metropolitan Opera de New York en 1978 dans Marceline (*Fidelio*). Elle chante également aux festivals de Bayreuth et d'Aix-en-Provence. L'Amérique l'appelle et, à partir de 1983, elle se produit régulièrement au festival d'Aspen, au New England Bach

Copyrighted material

Festival et, en 1984, à Louisville, où elle incarne Donna Anna (elle avait auparavant chanté Donna Elvira). En 1985, elle obtient un triomphe dans le rôle titre d'*Alcina* de Haendel à Londres, qui sera renouvelé l'année suivante à Los Angeles et en 1990 à Paris et à Genève, sous la direction de William Christie. En 1986, elle participe aux cérémonies du mariage du prince Andrew, à l'abbaye de Westminster, à Londres, et, en 1991, au concert commémoratif pour le bicentenaire de la mort de Mozart, à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Elle donne également des récitals de lieder et de mélodies. Sa carrière est prématurément interrompue par un cancer ; elle meurt à Amsterdam, le 10 juin 1993.

L'originalité de sa voix — soprano lyrique coloratura — explique la diversité de son parcours musical : sa limpidité au lyrisme un peu sensuel et une technique irréprochable lui permettaient d'être aussi à l'aise dans les rôles de vélocité vocale que dans des parties plus lyriques. Sa collaboration avec Helmuth Rilling lui a permis d'aborder avec la même réussite l'opéra baroque ou Monteverdi. Elle a également incarné les principales héroïnes de Mozart (Constance, Donna Anna et Donna Elvira, la Comtesse, la Reine de la nuit), certains rôles de Richard Strauss et de Massenet, mais a toujours réservé la majeure partie de son temps au concert. Elle a créé des œuvres de Gottfried von Einem (*Geistliche Sonate*, pour soprano, trompette et orgue, 1974) et de Germaine Tailleferre (*Concerto de la fidélité*, 1982). En dehors des questions de tessiture, on peut rapprocher son profil de carrière de celui de Marilyn Horne.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BACKHAUS WILHELM (1884-1969)

Introduction

Au début du xxe siècle, l'héritage des grands virtuoses romantiques du piano se scinde en deux écoles : les disciples de Franz Liszt – représentés par Edwin Fischer, Artur Rubinstein, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau... – et ceux du polonais Theodor Leschetizky – illustrés par Ignacy Jan Paderewski, Ossip Gabrilowitsch, Artur Schnabel, Benno Moiseiwitsch, Alexander Brailowsky... L'Allemand Wilhelm Backhaus s'inscrit dans la première lignée, qui accorde la primauté à la polyphonie et à l'architecture, mais à laquelle on a parfois reproché un certain manque de poésie.

• Un pionnier de l'enregistrement

Wilhelm Backhaus naît à Leipzig le 26 mars 1884. Au Conservatoire de sa ville natale, il est l'élève du pianiste Alois Reckendorf de 1891 à 1899 et il étudie également la composition avec Salomon Jadassohn, maître de Busoni, Delius, Grieg, Karg-Elert, Weingartner... En 1898 et 1899, Backhaus se perfectionne à Francfort auprès du pianiste Eugène d'Albert, grand ami de Brahms et disciple de Liszt. Il effectue en 1900 et 1901 une importante tournée en Angleterre, au cours de laquelle il remplace le grand Alexandre Siloti dans le *Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven avec le Hallé Orchestra de Manchester sous la direction de Hans Richter ; il se produit également à Londres en 1901, dans le

Copyrighted material

cadre des Promenade Concerts, interprétant notamment le *Premier Concerto pour piano*, en *sol* mineur, de Mendelssohn et les *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms. Le succès est tel que l'Angleterre le retient ; de 1905 à 1908, il sera professeur au Royal Manchester College of Music.

En 1905, Wilhelm Backhaus remporte à Paris le concours international Anton Rubinstein, qui prélude à sa carrière internationale. Backhaus réalise en 1909 le premier enregistrement complet d'un concerto pour piano et orchestre, en l'occurrence le concerto en *la* mineur de Grieg ; il sera également le premier à graver, en 1928 pour His Master's Voice (H.M.V.), l'intégrale des vingt-quatre *Études*, opus 10 et opus 25, de Chopin. Il fait ses débuts américains le 5 janvier 1912, dans le *Cinquième Concerto pour piano « L'Empereur »* de Beethoven, avec l'Orchestre symphonique de New York sous la baguette de Walter Damrosch. En 1925 et 1926, il enseigne au prestigieux Curtis Institute de Philadelphie. Établi à Lugano, en Suisse, en 1930, il adopte la nationalité helvétique en 1931. Vienne l'honore en 1953 du prix Bösendorfer. Une longévité exceptionnelle lui permet de jouer en public jusqu'à la fin de sa vie : le 2 juin 1969, il enchantait encore son auditoire avec de courtes pièces de Schubert et de Schumann qu'il faisait chanter comme personne. C'est un grand maître unanimement respecté qui meurt à Villach, en Autriche, le 5 juillet 1969.

• Objectivité plutôt qu'austérité

Wilhelm Backhaus est apparu très vite comme le plus pur représentant de la grande tradition germanique. D'abord par le répertoire, qui se resserre, au fil du temps, autour de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven – dont il donnera, au disque comme au concert,

Copyrighted material

l'intégrale des sonates et des concertos pour piano –, Schubert, Schumann et Brahms, dont il fut l'un des plus grands interprètes. Par le style ensuite, avec une construction rigoureuse qui s'appuie sur l'étude approfondie de la partition, une noblesse de ton et une sobriété de moyens très caractéristiques. Derrière une austérité de surface, il faut savoir redécouvrir une sonorité charnelle, une passion de l'objectivité à mille lieues de la froideur et de l'indifférence, un engagement total, bref une sincérité dont il y a peu d'exemples.

Parmi ses grands enregistrements figure une intégrale des trente-deux sonates pour piano de Beethoven, réalisée pour Decca (1950-1954) et considérée comme une des plus équilibrées en dépit de son caractère souvent austère. Sa gravure des cinq concertos pour piano de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Hans Schmidt-Isserstedt demeure une référence (Decca, 1958-1959), mais ne doit pas éclipser celles du *Troisième Concerto* avec Karl Böhm à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca, 1950) et du *Cinquième Concerto « L'Empereur »* avec le même orchestre sous la baguette de Clemens Krauss (Decca, 1953). Pour Beethoven, il faut ajouter sa gravure des *Trente-Trois Variations sur un thème de valse de Diabelli*, opus 120 (Decca, 1954). De Brahms, on retiendra les deux concertos pour piano, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Karl Böhm (*n° 1* : Decca, 1953 ; *n° 2* : Decca, 1967), le *Deuxième Concerto* avec Carl Schuricht à la tête du même orchestre (Decca, 1953), les deux sonates pour violoncelle et piano (*n° 1*, opus 38 ; *n° 2*, opus 99), où il est en compagnie de Pierre Fournier (Decca, 1955), les 16 *Valses* à deux mains, opus 39 (H.M.V., 1932 et 1936), les deux *Rhapsodies*, opus 79 (H.M.V., 1932 ; Decca, 1956), les 6 *Klavierstücke*, opus 118 (H.M.V., 1932 ; Decca, 1956). Wilhelm Backhaus a laissé une remarquable interprétation du dernier

Copyrighted material

concerto pour piano de Mozart, le *n° 27*, K 595, avec Böhm à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca, 1955).

Pierre BRETON

Bibliographie

F. F. Clough & G. J. Cuming, « A Backhaus Discography », in *Gramophone Record Review*, n° 68, p. 578, 1959
A. H. Eichmann, *Wilhelm Backhaus*, Kister, Genève, 1957
J. Kaiser, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, Piper, Munich, 2000.

Copyrighted material

BAKER JANET (1933-)

Son phrasé, son expressivité, sa présence scénique et l'homogénéité exceptionnelle de sa voix ont fait de la mezzo-soprano anglaise Janet Baker une des plus grandes interprètes de son temps. Son répertoire, extrêmement vaste, s'étend de la musique de l'âge baroque à Richard Strauss et Benjamin Britten.

Janet Abbott Baker naît le 21 août 1933, à Hatfield, dans le Yorkshire. Elle étudie le chant à Londres, avec Helene Isepp, notamment. En 1956, elle remporte le deuxième prix du concours Kathleen Ferrier, ce qui lui permet de partir étudier au Mozarteum de Salzbourg. Elle fait ses débuts scéniques en 1956, à l'Opera Club de l'université d'Oxford, en incarnant Róza (*Le Secret* de Bedřich Smetana). En 1959, elle chante Eduige (*Rodelinda* de Haendel) pour la Handel Opera Society, entamant ainsi une série de représentations mémorables d'opéras de Haendel et d'autres compositeurs baroques au Barber Institute de Birmingham.

En 1962, Janet Baker interprète Didon (*Didon et Énée* de Henry Purcell) ainsi que Polly (*The Beggar's Opera* dans l'adaptation faite par Benjamin Britten). Le 16 mai 1971, elle crée, à la télévision, le rôle de Kate Julian (*Owen Wingrave* de Britten), écrit tout spécialement pour elle ; elle crée ce rôle à la scène le 10 mai 1973, au Covent Garden de Londres. Elle est une interprète exceptionnelle des opéras italiens anciens revisités par Raymond Leppard, excellant notamment dans le rôle de Pénélope (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) de Monteverdi à Glyndebourne en 1972. Elle crée en 1975 le cycle de mélodies de Dominick Argento *From the Diary of*

Copyrighted material

Virginia Woolf. Faite Dame commandeur de l'Empire britannique en 1976, Janet Baker fait ses adieux à la scène lyrique en 1982. Elle a écrit une autobiographie, *Full Circle* (MacRae, Londres, 1982).

E.U.

Copyrighted material

BARBIROLLI JOHN (1899-1970)

Chef d'orchestre et violoncelliste britannique, John Barbirolli est issu d'une famille franco-italienne. Fils d'un violoniste italien établi en Angleterre et d'une Française, Giovanni Battista Barbirolli naît le 2 décembre 1899 à Londres. Il s'initie au violon dès l'âge de quatre ans, avant d'opter pour le violoncelle et, à l'âge de dix ans, entre au Trinity College of Music de Londres. Après avoir fréquenté la Royal Academy of Music de Londres de 1912 à 1916, le jeune homme, qui anglicise son prénom, se lance dans une carrière de violoncelliste d'orchestre et de soliste ; il fait beaucoup de musique de chambre, notamment au sein du Quatuor Kutcher, qu'il rejoint en 1924, et fonde son propre orchestre à cordes. John Barbirolli se tourne ensuite vers l'opéra, devenant chef d'orchestre à plein temps. De 1929 à 1933, il est premier chef de la Covent Garden Touring Company ; il dirige au Sadler's Wells en 1934 et prend la direction du Scottish Orchestra de Glasgow (1933-1936). Invité par l'Orchestre philharmonique-symphonique de New York pour la saison 1936-1937, il succède à Arturo Toscanini à la tête de la prestigieuse phalange, jusqu'à la fin de la saison mémorable organisée pour le centenaire de l'orchestre, en 1941-1942.

De 1943 à 1968, Barbirolli dirige le Hallé Orchestra de Manchester, dont il va faire un des meilleurs orchestres britanniques. Également premier chef de l'Orchestre symphonique de Houston de 1961 à 1967, il sera l'un des invités permanents de l'Orchestre philharmonique de Berlin de 1961 jusqu'à sa mort. Une crise cardiaque le terrasse, le 29 juillet 1970, à Londres, peu après

Copyrighted material

une répétition avec le Philharmonia Orchestra. John Barbirolli avait été anobli en 1949.

Son nom reste attaché aux œuvres de ses compatriotes Frederick Delius, William Walton, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams et Benjamin Britten, ainsi qu'à celui de Gustav Mahler. Il a créé la deuxième suite de *Façade* de Walton (1938), le *Concerto pour violon* (1940) et la *Sinfonia da Requiem* (1941) de Benjamin Britten, les *Symphonies n° 7 « Sinfonia antartica »* (1953) et *n°8* (1956, qui lui est dédiée), de Vaughan Williams.

E.U.

Copyrighted material

BARBIZET PIERRE (1922-1990)

Au sein de l'école française de piano, Pierre Barbizet a occupé une place volontairement discrète, le soliste s'effaçant souvent derrière le musicien de chambre ou le pédagogue.

Né à Arica, au Chili, le 20 septembre 1922, il passe son enfance dans ce pays, où son père est industriel. De retour en France, il fait ses études générales à Marseille avant d'entrer au Conservatoire de Paris, où il remporte des premiers prix de piano (1944), d'histoire de la musique et de musique de chambre. Dans la classe d'Armand Ferté, il dit avoir acquis « certitude musicale et confort pianistique ». Ouvert à toutes les formes de musique, il est l'un des habitués du *Gay Relais* un cabaret à la mode de Pigalle où il forme, avec Samson François et Pierre-Petit, un trio qui ne manque pas de piment. En 1948, il remporte le grand prix au concours international de Scheveningen (La Haye) et, un an plus tard, le cinquième prix au concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud à Paris. Sa carrière démarre rapidement, en France et à l'étranger. En soliste, il s'impose aussi bien avec la musique de Mozart que dans le répertoire français, dont il devient un infatigable propagateur. Il inscrit à son répertoire plusieurs concertos contemporains (de Serge Nigg – *Premier Concerto,* qu'il enregistre sous la direction d'André Cluytens –, Henri Gagnebin et Ivan Semenoff). Mais il doit surtout sa notoriété internationale au duo qu'il forme avec le violoniste Christian Ferras, un des duos qui ont marqué l'histoire de la musique de chambre française, dans le prolongement d'équipes illustres comme Jacques Thibaud-Alfred Cortot ou Zino Francescatti-Robert Casadesus. Il est aussi le partenaire occasionnel

Copyrighted material

de Jean-Pierre Rampal, Samson François, Jean Hubeau ou du Quatuor Parrenin.

En 1963, il prend la direction du conservatoire de Marseille, auquel il donne une nouvelle impulsion, cherchant à adapter à son époque l'enseignement qu'il avait lui-même reçu : « Pas de conformisme au milieu d'une immense tradition. » Il fonde les lundis du conservatoire, une série de concerts permettant aux jeunes talents d'affronter, en cours d'études, les feux de la rampe, idée très novatrice à une époque où l'on considérait qu'il fallait d'abord sortir du conservatoire avant de commencer à se produire en public. Il fait également œuvre de pionnier en créant des classes de jazz, de guitare classique et de musique électronique au conservatoire de Marseille, les premières classes consacrées à ces disciplines dans un conservatoire français. En 1974, il est en outre nommé professeur de piano au Conservatoire de Paris. Il meurt à Marseille le 18 janvier 1990.

Musicien complet, il jouissait d'une technique d'une grande limpidité et d'une élégance naturelle qui faisaient de lui l'un des représentants les plus caractéristiques de l'école française de piano. Il possédait un vaste répertoire mais se sentait particulièrement inspiré lorsqu'il jouait la musique d'Emmanuel Chabrier (dont il a enregistré en 1982 la première intégrale de 1'œuvre pianistique) ou Francis Poulenc. L'homme, un bon vivant qui plaçait au-dessus de tout l'amitié et la joie de vivre, était capable de se transformer en jazzman ou en accompagnateur de chansons à la mode.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)

L’alto est un instrument qui ne suscite aucun vedettariat parmi ses interprètes mais dont le rôle est pourtant essentiel dans les formations de musique de chambre ou symphoniques. L’altiste et chef d’orchestre russe naturalisé israélien Rudolf Borissovitch Barchaï (Rudolf Borisovich Barshai, en translittération anglo-saxonne) est l’un de ses plus illustres défenseurs. Il naît le 28 septembre 1924, à Labinskaïa (auj. Labinsk), village du district de Krasnodar, dans le sud de la Russie. En 1938, à quatorze ans à peine, il entre au Conservatoire de Moscou, où il étudie le violon avec Lev Zeitlin, ancien élève de Leopold Auer, qui lui permet d’acquérir une technique impeccable ; il fréquente aussi la classe d’alto de Vadim Borissovski, rénovateur de l’enseignement de l’alto en U.R.S.S. et un des fondateurs du Quatuor Beethoven, et suit à Leningrad les cours de direction d’orchestre du légendaire Ilya Musin (qui formera notamment Semyon Bychkov, Iouri Temirkanov et Valery Gergiev). Rudolf Barchaï entame en 1945 une brillante carrière d’altiste ; il se consacre surtout au quatuor à cordes, qui le passionne : avec d’autres étudiants du Conservatoire de Moscou – Rostislav Dubinski (premier violon), sa première épouse, Nina (deuxième violon), et Mstislav Rostropovitch (violoncelle, bientôt remplacé par Valentin Berlinski) –, il fonde en 1945 le Quatuor philharmonique de Moscou, dont la notoriété s’établit rapidement ; il sera même sommé de jouer lors des funérailles de Staline, en 1953, et, un peu plus tard le même jour, à celles de Prokofiev. Rudolf et Nina Barchaï quittent en 1955 cette formation, qui adopte le nom de Quatuor Borodine, et rejoignent le nouveau Quatuor Tchaïkovski de Julian Sitkovetski, dissous en

Copyrighted material

1958, après la mort prématurée de son fondateur. Barchaï, qu'une profonde amitié lie à Chostakovitch, est devenu le meilleurs altiste de l'U.R.S.S. Jouant sur un Stradivarius qui a appartenu à Henri Vieuxtemps, il pratique assidûment la musique de chambre en compagnie de Leonid Kogan, Emil Guilels, Rostropovitch, avec lesquels il enregistre notamment le *Premier Quatuor pour piano et cordes* de Fauré, des trios pour piano et cordes de Beethoven, le *Sextuor pour cordes « Souvenir de Florence »* de Tchaïkovski. En soliste, il laisse une gravure légendaire de la *Sonate pour alto*, opus 25, de Hindemith.

En 1955, Barchaï se tourne vers la direction d'orchestre et il fonde l'Orchestre de chambre de Moscou, qui devient rapidement une des meilleures formations du genre, et acquiert une notoriété mondiale. Il en sera le chef permanent jusqu'à son exil. L'ensemble accueille les plus grands solistes soviétiques – Kogan, Guilels, Sviatoslav Richter, David Oïstrakh... –, fait connaître le répertoire baroque, alors inconnu en U.R.S.S., et à peine toléré par le régime, joue Haydn, Mozart et Schubert tout en suscitant des œuvres nouvelles de compositeurs soviétiques – Boris Tchaïkovski, Edison Denisov, Alfred Schnittke, Moisseï Vainberg, Alexandre Lokchine, dont Barchaï se fait l'ardent défenseur... Avec Oïstrakh, il effectue des enregistrements légendaires de la *Symphonie concertante* en *mi* bémol majeur pour violon et alto de Mozart (1959) et de *Harold en Italie* de Berlioz (1964). L'Orchestre de chambre de Moscou et le Bath Festival Orchestra de Yehudi Menuhin donnent une version insurpassable du *Concerto pour double orchestre à cordes* de Tippett.

Barchaï réalise des transcriptions pour orchestre de la suite pour piano *Visions fugitives* de Prokofiev, du *Huitième Quatuor à cordes* (rebaptisé *Symphonie de chambre*, opus 110a), puis du *Troisième*

Copyrighted material

Quatuor (*Symphonie pour cordes et bois*, opus 73a), du *Quatrième Quatuor* (*Symphonie de chambre*, opus 83a) et du *Dixième Quatuor* de Chostakovitch. Le 29 septembre 1969, à Leningrad, il crée la *Quatorzième Symphonie* de Chostakovitch. Barchaï est un des premiers, avec Kyril Kondrachine, à faire connaître Mahler en U.R.S.S. On lui doit également des orchestrations pour formation de chambre de *L'Offrande musicale* et de *L'Art de la fugue* de Bach.

À l'instar de Rostropovitch, Barchaï envisage dès le milieu des années 1970 de quitter sa patrie. En janvier 1977, à Londres, il dénonce publiquement les abus et les persécutions – notamment l'antisémitisme – du régime soviétique, choisit l'exil et émigre en Israël, où il sera jusqu'en 1981 le directeur musical de l'Orchestre de chambre d'Israël à Tel-Aviv. Pour l'administration soviétique, il devient une « non-personne » : son nom disparaît des pochettes de ses enregistrements, des livres, et d'une biographie de Chostakovitch. Il se produit comme chef invité dans le monde entier. De 1982 à 1988, il est chef permanent et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique de Bournemouth, en Angleterre. Il est aussi directeur musical de l'Orchestre symphonique de Vancouver (1985-1987) et premier chef invité de l'Orchestre national de France (1987-1990). Dans sa discographie, pléthorique, il faut mentionner tout particulièrement une intégrale des quinze symphonies de Chostakovitch réalisée à la tête de l'Orchestre symphonique du W.D.R. de Cologne entre 1992 et 2000. Il proposera sa propre orchestration de la *Dixième Symphonie* de Mahler, inachevée, qu'il enregistre en 2001, à la tête de la Junge Deutsche Philharmonie.

Rudolf Barchaï meurt le 2 novembre 2010, à Liestal, près de Bâle, en Suisse, où il s'était établi en 1985.

E.U.

Copyrighted material

Copyrighted material

BARENBOIM DANIEL (1942-)

Introduction

Daniel Barenboim est l'une des personnalités les plus passionnantes et les plus attachantes du monde musical d'aujourd'hui. D'abord enfant prodige puis excellent pianiste, chef d'orchestre aux talents multiples et au répertoire éclectique, il est de surcroît un artiste qui s'engage dans la société civile, notamment comme militant convaincu de la fraternisation entre Israéliens et Palestiniens.

• L'enfant prodige

Né le 15 novembre 1942 à Buenos Aires (Argentine) de parents juifs d'origine russe, Daniel Barenboim se révèle un musicien très précoce, jouant parfaitement du piano à cinq ans et donnant son premier concert public à l'âge de sept ans. Stimulé par sa mère, elle-même excellente pianiste, il est essentiellement formé par son père. Il le dit lui-même : « Je n'ai jamais eu qu'un seul professeur, mon père, qui m'a communiqué le besoin de nourrir une relation constante entre le contenu musical et les moyens physiques employés pour le réaliser. Il m'a aussi appris l'importance qu'il y a de laisser les fragments musicaux se développer. La répétition machinale, insistait-il, est antimusicale ; l'évolution, le sentiment d'un "devenir" est ce qu'il y a de plus important. » (« Entretien avec Richard Osborne », in livret de l'intégrale des symphonies de Beethoven, Teldec-Warner, 2000). Cette approche très ouverte de la musique l'aura marqué toute sa vie et, tant au clavier qu'à la

Copyrighted material

baguette, Barenboim essaiera de suivre à la lettre l'enseignement paternel.

En 1952, la famille décide de s'installer en Israël, par idéal politique mais aussi pour se rapprocher de la vieille Europe, qui reste le point d'attraction privilégié pour la musique classique. Très doué, le jeune Daniel donne la même année, à dix ans, ses premiers concerts à Vienne et à Rome. Paris l'entendra pour la première fois en 1955. Entre-temps, un autre événement capital s'est produit dans sa vie : à l'été de 1954, ses parents l'emmènent à Salzbourg suivre des masterclasses données par le chef Igor Markevitch. Là, Daniel a la chance de suivre des répétitions de Wilhelm Furtwängler avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dans les *Septième* et *Huitième Symphonies* de Beethoven ainsi que dans sa *Grande Fugue*. Il avoue que ce fut alors pour lui « un choc fantastique ».

En 1955 il vient à Paris travailler auprès de la grande pédagogue Nadia Boulanger, qui le perfectionne dans les domaines de l'harmonie et de la composition. Malgré son jeune âge, Barenboim commence alors une carrière de soliste, jouant des concertos sous la direction de Josef Krips et de Leopold Stokowski, donnant des récitals dans plusieurs capitales mondiales. Dès 1960, il interprète en public l'intégrale des sonates de Beethoven tout en amorçant une carrière de chef d'orchestre, métier qui l'attire tout particulièrement.

• L'épanouissement

Le disque va contribuer à le faire connaître universellement à partir de 1964. Il enregistre en effet abondamment pendant de nombreuses années pour E.M.I. Barenboim ose graver avant ses vingt-cinq ans toutes les sonates de Beethoven avec une spontanéité, une intuition philologique et une qualité sonore qu'il ne retrouvera pas tout à fait

Copyrighted material

des décennies plus tard pour sa deuxième intégrale. Il a aussi la chance d'enregistrer les cinq concertos du même Beethoven avec Otto Klemperer, des disques somptueux qui restent aujourd'hui encore au sommet de la discographie. Les meilleurs chefs se disputent sa participation : John Barbirolli l'accompagne dans les concertos de Brahms, Pierre Boulez dans ceux de Bartók. Sa carrière est lancée. Y compris comme chef, puisqu'il enregistre pour R.C.A. les concertos de Beethoven avec Arthur Rubinstein au clavier ! Mais c'est Mozart qui lui vaut la consécration : son intégrale des sonates mais surtout des concertos avec l'English Chamber Orchestra, d'une verve inouïe et d'une poésie charmeuse, lui valent des louanges unanimes. On salue autant le pianiste, à la fois délicat et viril, qui caresse les phrases mozartiennes avec sensualité, que le chef qui imprime une dynamique bondissante et une saveur exaltante aux concertos et aux instrumentistes anglais. Il faut bien reconnaître que ses enregistrements ultérieurs de ces concertos, notamment avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, n'auront pas la même alacrité. En travaillant régulièrement avec l'English Chamber Orchestra, Barenboim donne des concerts à travers toute la planète, accumulant les triomphes et abordant tous les répertoires, jusqu'au contemporain.

À la même époque, ce musicien inlassable se passionne pour la musique de chambre. Il se montre un accompagnateur attentif mais aussi inventif. Il fréquente ainsi de grands virtuoses comme Itzhak Perlman ou Pinchas Zukerman, dont il guide l'épanouissement et avec lesquels il enregistre énormément. Barenboim rencontre aussi la violoncelliste Jacqueline Du Pré. Pendant plusieurs années ils forment un duo étincelant tout en vivant une véritable idylle amoureuse. Malheureusement, la musicienne britannique est atteinte d'une sclérose en plaques qui l'empêche de jouer à partir du milieu des années 1970 ; elle meurt en 1987. Ce drame a fortement marqué

Copyrighted material

Barenboim, qui assurément y a puisé une énergie et une maturité sensibles dans ses interprétations ultérieures.

• Le chef célèbre

Même s'il continue à jouer du piano, reprenant sans cesse sonates et concertos, s'impliquant toujours dans la musique de chambre, accompagnant de grands chanteurs dans des récitals de lieder ou de mélodies – ses disques avec Dietrich Fischer-Dieskau sont admirables –, Daniel Barenboim se consacre de plus en plus à sa carrière de chef d'orchestre. Il dirige les plus grandes formations du monde. Surtout, il est nommé en 1975 directeur musical de l'Orchestre de Paris, qu'il quittera en 1989 après l'avoir initié au grand répertoire allemand (Bruckner et le post-romantisme). En 1981, il fait ses grands débuts à Bayreuth dans *Tristan et Isolde*. Considéré comme un bon wagnérien, il y reviendra régulièrement, dirigeant notamment *La Tétralogie* de 1988 à 1992. Il n'hésite pas, ensuite, à cumuler des fonctions prestigieuses et absorbantes : en 1991, il est nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Chicago, où il succède, comme à Paris, à Georg Solti ; il y reste jusqu'en 2006. À partir de 1992, il occupe le même poste à la Deutsche Staatsoper de Berlin. Et, en 2000, il est nommé « chef à vie » de la Staatskapelle de Berlin. Il multiplie concerts et disques mais connaît au moins deux échecs. S'il quitte en 1989 l'Orchestre de Paris, c'est pour prendre la direction musicale du tout nouvel Opéra-Bastille : hélas !, il ne s'entend pas avec les autorités de tutelle et démissionne avant même la première saison. Et il ne parvient pas à concrétiser son rêve : devenir le patron de l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il a pourtant souvent dirigé. Mais les membres du fameux orchestre, qui votent par cooptation, lui préfèrent Claudio Abbado puis Simon Rattle.

Copyrighted material

Sans l'avouer, Barenboim en garde une certaine amertume. D'autant qu'il s'estime l'un des grands continuateurs du musicien qu'il admire le plus : Furtwängler, qui marqua aussi l'histoire du grand orchestre berlinois. Il explique ce qui l'avait fasciné dès 1954 dans l'interprétation de ce chef : « La rigueur du rythme alliée à une certaine fluidité et une certaine faculté d'adaptation [...] Il y avait une volonté de laisser le tempo fluctuer d'une manière qui était nécessaire à la musique » (« Entretien avec Richard Osborne », 2000). Avec le temps, pourtant, les lectures du grand répertoire par Barenboim suscitent quelques critiques : il adopte une ampleur sonore quelque peu rigide qui confine à l'académisme. Par exemple, ses premières gravures des symphonies de Bruckner sont plus vivantes, plus chatoyantes que celles qui suivront, un rien empesées. Mais le chef israélien reste un incomparable meneur d'hommes, sachant exalter tous les pupitres, se montrant un accompagnateur de haute volée pour les concertos. Il réussit aussi à l'opéra : comment oublier sa *Flûte enchantée* avec l'Orchestre de Paris au début des années 1980 au Théâtre des Champs-Élysées, ou encore sa prodigieuse lecture de *Wozzeck* de Berg au Châtelet au côté de Patrice Chéreau (1992-1998) ? Principal chef invité de la Scala à partir de 2006, Daniel Barenboim y est nommé directeur musical en 2011.

• Une personnalité extra-musicale

Barenboim s'est toujours voulu un artiste engagé. Naturalisé israélien très jeune, il s'est senti l'héritier de la tradition juive et reste habité par le souvenir de la Shoah. Il a pourtant eu très vite le courage de diriger en Allemagne et de s'impliquer dans ce lieu symbolique du nazisme que fut Bayreuth. De même, il milite activement pour un règlement pacifique du conflit au Proche-Orient. À cet égard, il a collaboré avec l'essayiste palestinien Edward Said

Copyrighted material

(1935-2003), non seulement pour dialoguer (un livre en porte témoignage, *Parallèles et paradoxes*) mais aussi pour créer en 1999 le West-Eastern Diwan Orchestra, un orchestre symphonique qui réunit, outre des instrumentistes américains et européens, des musiciens israéliens et arabes, palestiniens entre autres. Leurs concerts sur cette terre âprement disputée (à Ramallah notamment) et à travers le monde portent témoignage de ce combat pacifiste et fraternel. Barenboim voulait, a-t-il affirmé « créer un forum où des jeunes gens de tous les pays du Moyen-Orient pourraient travailler la musique en analysant la relation entre les instruments comme une parabole de la construction d'une société » (interview au *Figaro* du 17 août 2006). Quelle que soit l'opinion que l'on a des qualités musicales de Barenboim, force est de constater que, sur ce plan, il se montre un artiste courageux et utile, allant jusqu'au bout de sa démarche d'interprète au service de la culture, de l'humanisme et de la paix.

Jean-Luc MACIA

Copyrighted material

BARTOLI CECILIA (1966-)

Introduction

Comment Cecilia Bartoli est-elle devenue l'une des cantatrices les plus aimées de son époque, et l'une des plus populaires ? Elle-même avoue sans la moindre hésitation qu'elle n'aurait jamais pensé que sa carrière prendrait une telle tournure, et se développerait si vite. Peu nombreuses, en effet, sont celles et ceux qui ont pu franchir le cercle restreint des mélomanes pour s'imposer auprès d'un très vaste public, et cela sans faire la moindre concession, avec des choix de répertoire exigeants et la ferme volonté, malgré les pressions, de ne pas céder à l'appel du *crossover*, ce « croisement des genres » qui amène des artistes dits « classiques » à faire quelques pas dans le domaine de la chanson ou de la pop music.

• Au service de l'œuvre

Il est relativement facile, lorsque l'on est Italienne et si l'on en a le goût et les moyens vocaux, de se faire un nom dans l'opéra, surtout dans un pays qui a longtemps considéré que, hors du XIXe siècle, il n'y avait point de salut, et où Verdi et Puccini restent les favoris des amateurs. La mezzo-soprano Cecilia Bartoli, elle, affiche clairement sa passion pour la fin du baroque, le classicisme et le bel canto des premières décennies du XIXe siècle, qui correspondent le mieux à ses possibilités, ainsi que sa volonté de faire renaître, lorsqu'elle le peut, des ouvrages négligés, voire oubliés – ce fut le cas lorsqu'elle reprit, à l'Opéra de Zurich, *Nina, o sia La pazza per amore* de Giovanni Paisiello, qui lui valut un triomphe en 1998. Le monde

Copyrighted material

lyrique du XVIIIe siècle la séduit, qui, au contraire du romantisme, n'a pas peur de montrer les sentiments humains dans leur nudité et leur violence.

Chacun de ses disques-récitals résulte de recherches minutieuses accomplies aux côtés de musicologues renommés, comme en témoigne *Mission*, consacré à Agostino Steffani, musicien baroque oublié. Se mettre au service des compositeurs : tel est le credo artistique de Cecilia Bartoli, elle s'y tient avec une probité qui mérite le respect. Voilà à quoi lui sert sa notoriété, alors que beaucoup se contenteraient de poursuivre un succès éphémère ou lucratif.

Il ne faut pas voir dans son ascension le moindre mystère, mais le seul résultat d'un travail acharné, joint à un charisme évident qui fait que, dès qu'elle entre en scène, s'établit avec les spectateurs un contact chaleureux et immédiat. Cecilia Bartoli a beau être une immense vedette, dont certains disques se sont vendus par centaines de milliers d'exemplaires – comme son récital consacré à Antonio Vivaldi (*The Vivaldi Album*) –, elle a su rester simple et accueillante, souriante et spontanée à la scène comme elle l'est à la ville. Au quotidien ? Elle aime flâner, aller sur les marchés, chez les antiquaires, regarder la télévision, et savourer la cuisine italienne. Tout en protégeant jalousement sa vie privée. Cantatrice d'aujourd'hui, elle est le modèle de l'anti-diva.

Cecilia Bartoli a travaillé avec les plus grands chefs et conserve une affection profonde pour Nikolaus Harnoncourt, qui lui a révélé les beautés des musiques anciennes et l'a convaincue d'aller vers elles. À ses côtés, ou avec Christopher Hogwood, elle a chanté Haendel et Haydn. Stylistiquement, aucun reproche ne peut lui être adressé, tant ses connaissances musicales sont réelles et profondes.

Copyrighted material

Remontera-t-elle un jour le cours du temps musical pour aborder Monteverdi – elle serait une Ottavia idéale du *Couronnement de Poppée* – ?

• La technique au service de l'art

Cecilia Bartoli naît à Rome, qui reste sa ville bien-aimée, le 4 juin 1966. Elle effectue ses études musicales à la fameuse Accademia di Santa Cecilia, mais reçoit en même temps un autre enseignement précieux, celui de ses parents. Car sa mère, Silvana Bazzoni, et son père, Angelo Bartoli, ont tous deux fait carrière dans le chant. Longtemps, Silvana l'écoutera attentivement, et demeurera sa plus fidèle conseillère. C'est elle qui a fait découvrir à la toute jeune fille Mozart et Rossini, qui formeront la base de son répertoire. C'est elle aussi qui lui a forgé cette technique ahurissante, qui lui permet de vaincre les vocalises les plus ébouriffantes – celles de Rossini qui, d'après elle, donnent parfois l'impression vertigineuse de ne jamais vouloir s'arrêter – et lui a inculqué cette science des couleurs vocales qui leur donnent un sens. Ajoutons une étonnante pertinence dans l'élaboration de l'ornementation, et voilà le portrait d'une artiste hors normes.

En 1985, une tournée en Allemagne de l'Est et un gala télévisé à Paris en hommage à Maria Callas suffisent à attirer l'attention de tous – y compris celle de chefs d'orchestre prestigieux comme Daniel Barenboim, Claudio Abbado, Simon Rattle, Herbert von Karajan – sur cette jeune cantatrice. À dix-neuf ans, Cecilia Bartoli incarne à la scène, à l'Opéra de Rome, la pétillante Rosina du *Barbier de Séville* de Rossini. Elle continue son périple rossinien avec *La Pietra del paragone*, aborde, à Pesaro, *La Scala di seta* et, à la Scala de Milan, *Le Comte Ory*, un rôle en français ; suit, en 1992, Angelina de *La Cenerentola* au Teatro Comunale de Bologne.

Copyrighted material

Fiorilla d'*Il Turco in Italia* viendra plus tard, ainsi que Desdemona d'*Otello*. Prudente, elle ne se risquera jamais à interpréter Isabella de *L'Italiana in Algeri,* dont la tessiture est trop grave. La joie de vivre de Rossini, la jeunesse radieuse de Mozart : deux génies qu'elle sert avec dévotion. Elle met très tôt à son répertoire Cherubino des *Noces de Figaro*, Dorabella et Despina de *Così fan tutte* – c'est dans ce dernier rôle qu'elle débute au Metropolitan Opera de New York, en 1996 –, Zerlina de *Don Giovanni*, qu'elle joue à Salzbourg en 1994, sous la direction de Barenboim et dans une mise en scène de Patrice Chéreau ; dans les années 2000, elle passera à Fiordiligi (*Così fan tutte*) et à Donna Elvira (*Don Giovanni*), à Zurich, guidée par Harnoncourt. Il faut ajouter Euridice dans un *dramma per musica* peu connu de Joseph Haydn, *L'Anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (Theater an der Wien de Vienne, mise en scène de Jürgen Flimm, sous la direction d'Harnoncourt, repris au Covent Garden de Londres sous la direction de Christopher Hogwood). Mentionnons encore le goût de Cecilia Bartoli pour les héroïnes haendéliennes, telles Almirena de *Rinaldo* (au Konzerthaus de Vienne, sous la baguette de Christopher Hogwood), Cléopâtre de *Giulio Cesare* (à l'Opéra de Zurich, sous la direction de Marc Minkowski, puis William Christie), ainsi que les rôles-titres de *Semele* (à l'Opéra de Zurich, dans une mise en scène de Robert Carsen, sous la baguette de William Christie) et d'*Alcina* (à l'Opéra de Zurich, sous la direction de Giovanni Antonini).

Copyrighted material

Cecilia Bartoli dans le rôle-tire de La Cenerentola, de Rossini. *Cecilia Bartoli (ici en 1994 à l'Opéra de Zurich dans le rôle-titre de «La Cenerentola» de Rossini) est l'une des rares cantatrices à avoir pu franchir le cercle des mélomanes pour toucher un public plus large. Sans doute parce que cette interprète accorde la primauté au cœur et à l'intelligence dans ses choix esthétiques.*

Comment décrire la voix de Cecilia Bartoli ? Elle n'est ni très grande, ni très puissante. Mais le timbre, celui d'une mezzo-soprano au registre grave dépourvu de toute lourdeur, à l'aigu fermement assuré, en est soyeux, rond et chaud ; son charme est irrésistible.

L'artiste se produit beaucoup en concert ; on la voit trop rarement, en revanche, dans des productions scéniques. Non qu'elle n'aime pas le théâtre ; elle a fréquemment prouvé, au contraire, que son tempérament et sa vitalité lui permettaient des incarnations captivantes, et des salles prestigieuses – le Met, l'Opéra de Paris, le Covent Garden de Londres – ainsi que des festivals renommés,

Copyrighted material

comme Salzbourg – où elle officie depuis 2012 en tant que directrice artistique du festival de Pentecôte –, l'ont accueillie. Mais il lui faut, pour qu'elle accepte une production, des conditions optimales ; celles qu'elle trouve à l'Opéra de Zurich, par exemple, où elle se sent en famille et en sécurité, et où elle peut aborder un nouveau rôle en toute tranquillité. Et elle a souvent affirmé que l'opéra ne lui suffit pas – elle s'y sent limitée par l'intrigue –, alors que si elle interprète des mélodies sur des textes de Métastase ou de Pétrarque, des lieder et des mélodies françaises, les mots lui ouvrent des horizons infinis.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

BATTLE KATHLEEN (1948-)

Le répertoire de la cantatrice afro-américaine Kathleen Battle, une des plus belles voix de soprano colorature de son époque, s'étend de la musique de l'époque baroque aux œuvres de son temps, sans oublier le jazz et les negro-spirituals.

Kathleen Deanne Battle, née le 13 août 1948, à Portsmouth, dans l'Ohio, ne se destine initialement pas à une carrière lyrique. Elle obtient une bourse qui lui permet de partir étudier au College-Conservatory of Music de l'université de Cincinnati, où elle opte pour un cursus d'enseignement de la musique, ne souhaitant pas envisager une carrière d'interprète. Diplômée en 1971, elle commence à enseigner la musique aux enfants des quartiers déshérités de Cincinnati, tout en continuant à prendre des cours de chant. Elle est auditionnée par le chef d'orchestre Thomas Schippers, qui est alors directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra. Ce dernier, enthousiasmé par la voix de Kathleen Battle, l'engage sur le champs – bien qu'elle soit pratiquement dépourvue de toute expérience –, pour le Festival dei Due Mondi (« Festival des Deux Mondes ») de Spolète (Italie), en 1972 ; sa prestation dans *Un Requiem allemand* de Brahms y est saluée par la critique et le public.

Thomas Schippers présente Kathleen Battle au chef d'orchestre James Levine ; cette rencontre va être décisive pour sa carrière lyrique : Levine l'engage pour des représentations au festival de Ravinia, à Chicago, et au Metropolitan Opera de New York. Après avoir interprété des rôles secondaires dans de grandes maisons

Copyrighted material

d'opéra américaines, Kathleen Battle incarne Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart) au New York City Opera en 1976 et Oscar (*Un bal masqué* de Verdi) à l'Opéra de San Francisco en 1977. Elle fait, le 22 décembre 1977, ses débuts au Metropolitan Opera à New York, où elle incarne le Pâtre dans *Tannhäuser* de Wagner (le rôle de Vénus est chanté par Grace Bumbry). Sa voix de colorature exceptionnellement pure ainsi que l'homogénéité de son registre, d'une étendue exceptionnelle – deux octaves et demie, du *la* grave au *mi* aigu –, font merveille chez Purcell, Haendel, Mozart et Richard Strauss. Au Met, elle incarne Sophie (*Werther* de Massenet), les rôles mozartiens de Blonde (*L'Enlèvement au sérail*), de Zerlina (*Don Giovanni*), de Despina (*Così fan tutte*), de Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart), de Pamina (*La Flûte enchantée*), les straussiennes Zdenka (*Arabella*), Sophie (*Le Chevalier à la rose*) et Zerbinetta (*Ariane à Naxos*), Elvira (*L'Italiana in Algeri* de Rossini), Rosina (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Cleopatra (*Giulio Cesare* de Haendel), Adina (*L'Elisir d'amore* de Donizetti). Adina sera son dernier rôle au Met, avec lequel elle donne sa dernière représentation le 1er juin 1993, lors d'une tournée à Tōkyō (au côté de Luciano Pavarotti, qui interprète Nemorino). D'un caractère trempé, elle est en effet congédiée du Met au début de 1994 pour « manque de professionnalisme », la direction de la prestigieuse institution accusant la prima donna de malmener l'ensemble du personnel, des perruquiers aux machinistes en passant par ses collègues.

Elle a débuté au festival de Glyndebourne en 1979 (Nerina, *La fedeltà premiata* de Haydn), à L'Opéra de Paris en 1984 (Blonde), au Covent Garden de Londres en 1985 (Zerbinetta), au festival de Salzbourg en 1986 (Despina). Elle est une étonnante interprète du rôle-titre de *Semele* de Haendel.

Copyrighted material

Après son congédiement du Met, Kathleen Battle enregistre beaucoup en studio, se produit en concert – parfois avec des jazzmen, comme Al Jarreau ou Herbie Hancock –, interprète des spirituals, George Gershwin, Vangelis, Stevie Wonder, Bono...

Elizabeth LASKEY

E.U.

Copyrighted material

BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)

Le nom du chef d'orchestre suisse Rudolf Baumgartner reste associé au Festival Strings Lucerne, orchestre de chambre dont il fut le fondateur et le directeur musical durant plus de quarante ans, de 1956 à 1998 ; cet ensemble a contribué au renouveau de l'interprétation de la musique baroque dans les années 1960, tout en accordant une large place aux œuvres contemporaines.

Rudolf Baumgartner naît à Zurich le 14 septembre 1917 et reçoit sa formation musicale au conservatoire de sa ville natale puis à l'université de Zurich. Il est notamment l'élève des violonistes Stefi Geyer – dédicataire du *Premier Concerto pour violon* de Béla Bartók – de 1936 à 1941, Carl Flesch, de 1942 à 1944, et Wolfgang Schneiderhan, de 1944 à 1950 ; il travaille également la théorie avec le chef d'orchestre et compositeur Paul Müller-Zürich de 1936 à 1938. À la fin des années 1930, il commence une carrière de violoniste et joue dans différentes capitales européennes. Mais la musique de chambre l'attire davantage : il fait partie du Quatuor Stefi-Geyer (1936-1941), du Trio de chambre de Zurich (1943-1952) et du Trio à cordes de Zurich (1945-1954). Il est aussi violon solo de plusieurs orchestres de chambre et cette expérience le conduit en 1956 à fonder, avec Wolfgang Schneiderhan, le Festival Strings Lucerne. Cet ensemble de treize cordes et un clavecin se compose de jeunes instrumentistes qui viennent parfaire leur formation au seuil de leur carrière : la moyenne d'âge restera toujours très basse, se situant autour de vingt-cinq ans. Le premier concert a lieu en 1956, au festival international de Lucerne.

Copyrighted material

Baumgartner explore le répertoire baroque, qui connaît alors un regain d'intérêt avec des ensembles comme I Musici, I Virtuosi di Roma de Renato Fasano ou l'Orchestre de chambre de Stuttgart de Karl Münchinger. Mais, contrairement à ces formations, le Festival Strings se consacre aussi beaucoup à la musique de son temps et Baumgartner fait composer nombre de partitions importantes pour orchestre à cordes dont il assure la création et une large diffusion. Il se produit dans le monde entier avec son ensemble et attire des solistes prestigieux, comme les violoncellistes Enrico Mainardi et Pierre Fournier, les flûtistes Aurèle Nicolet et James Galway, le hautboïste Heinz Holliger, le claveciniste Ralph Kirkpatrick, les pianistes Clara Haskil et Miecszyslaw Horszowski, notamment. Tous deviennent vite des partenaires réguliers. De 1960 à 1987, Baumgartner est directeur du Conservatoire de Lucerne, qui devient un véritable réservoir de jeunes instrumentistes où se recrutent les membres du Festival Strings. Il est également directeur du festival de Lucerne (1969-1980), ce qui fait de lui le véritable directeur de la musique de cette ville. En 1986, la ville et le canton de Lucerne prennent en charge le Festival Strings Lucerne, dans le cadre d'une fondation destinée à perpétuer l'action de son fondateur et directeur, qui meurt le 22 mars 2002 dans sa résidence de Toscane, près de Sienne.

L'éclectisme musical de Rudolf Baumgartner était l'une de ses qualités fondamentales. Sans disposer de moyens financiers aussi importants que son compatriote Paul Sacher, il a cependant joué un rôle considérable de mécène et de diffuseur. Parmi les compositeurs qu'il a sollicités, on trouve plusieurs musiciens suisses : Conrad Beck, Rudolf Kelterborn, Klaus Huber, Frank Martin (cantate *« Et la vie l'emporta »*, 1974) ou Heinrich Sutermeister. Hors des frontières helvétiques, citons Joonas Kokkonen (*Sinfonia da*

Copyrighted material

camera, 1962 ; *« ...durch einen Spiegel... »*, 1977), Jean Françaix (*Sei preludi*, pour orchestre à cordes, 1964), Marcel Mihalovici, Krzysztof Penderecki (*Capriccio*, pour hautbois et onze cordes, 1965), Ernst Krenek, Ivo Malec (*Lumina*, 1968), Maurice Ohana (*Silenciaire*, pour cordes et percussions, 1969), Iannis Xenakis (*Aroura*, pour douze instruments à cordes, 1971), Edison Denisov (*Concerto pour flûte, vibraphone, clavecin et cordes*, 1993) ou Kazimierz Serocki.

À mesure que les générations se succédaient au sein du Festival Strings Lucerne, Baumgartner a su maintenir la pureté de style et l'enthousiasme d'origine. Dans les années 1980 et 1990, avec la montée en puissance des baroqueux, son approche a pu sembler en perte de vitesse. Mais elle est toujours restée fidèle à elle-même, comme un trait d'union entre les deux époques auxquelles il avait consacré sa vie artistique. Il a mis en forme les deux dernières œuvres de Jean-Sébastien Bach : *L'Offrande musicale*, dans une version pour orchestre de chambre, et *L'Art de la fugue*, pour orgue, deux clavecins et orchestre à cordes.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

J.-S. BACH, *Concertos brandebourgeois*, *Concertos pour violon n° 1* et *n° 2*, *Concerto pour deux violons*, avec Wolfgang Schneiderhan et Rudolf Baumgartner
W. A. MOZART, *Concerto pour piano n° 13*, avec Clara Haskil ; *Concertos pour flûte n° 1* et *n° 2*, avec James Galway ; *Concerto pour flûte et harpe*, avec James Galway et Marisa Robles
A. VIVALDI, *Les Quatre Saisons*, avec Wolfgang Schneiderhan ; *Concerto pour violoncelle n° 12*, avec Pierre Fournier.

Copyrighted material

BEECHAM THOMAS (1879-1961)

Ce chef d'orchestre anglais est à l'origine de la majeure partie de la vie symphonique et lyrique londonienne. Originaire du Lancashire, il naît à Saint-Helens, le 29 avril 1879, dans une famille très riche (les Laboratoires Beecham) qui l'envoie étudier à Oxford. Il apprend la musique en dilettante et utilise sa fortune pour organiser des concerts, puis fonder des troupes d'opéra et des orchestres qu'il dirige lui-même. Entre 1902 et 1904, il est engagé comme chef d'orchestre dans une petite compagnie lyrique, le K. Trueman Traveling Opera. Puis il fonde le New Symphony Orchestra of London (1906-1908) avant de prendre la direction du Covent Garden (1910-1913) avec l'appui de la fortune familiale (les théâtres fonctionnaient alors en concession et les directeurs étaient responsables de leur gestion sur leurs fonds propres). Il redonne au premier opéra anglais un lustre perdu depuis bien longtemps et présente pour la première fois en Grande-Bretagne *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *Salomé*, *Elektra*, et invite les Ballets russes, Fedor Chaliapine, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler et les plus grands interprètes de son temps. Il dirige ensuite à Drury Lane, puis, en 1916, les concerts de la Royal Philharmonic Society avant de fonder la Beecham Opera Company (qui deviendra la British National Opera Company). Mais sa fortune ne résiste pas au coût de ses réalisations et il fait faillite en 1920.

À cette époque, il est déjà considéré comme le plus grand chef d'orchestre britannique et a été anobli en 1916 pour les services rendus à la musique anglaise. Il mène une carrière d'invité qui lui

Copyrighted material

permet notamment de faire ses débuts américains en 1928 à New York. En 1929, il consacre à Londres un festival à l'œuvre de Frederick Delius et organise le Delius Trust, destiné à assurer l'édition et l'enregistrement de la musique de ce compositeur. En 1932 il fonde le London Philharmonic Orchestra et revient à la direction de Covent Garden (1933-1939) après une saison consacrée à Wagner. Pendant la guerre, il quitte la Grande-Bretagne pour une importante tournée en Australie, au Canada et aux États-Unis : il est directeur musical du Seattle Symphony (1941-1943) et dirige régulièrement au Metropolitan Opera de New York (1942-1944). Mais l'accueil qu'il y rencontre n'est pas très chaleureux, tant sur le plan artistique, où son côté autodidacte dilettante est difficilement compatible avec le professionnalisme des orchestres américains, que sur le plan humain, où le mépris qu'il porte aux cultures non britanniques est particulièrement mal reçu dans le contexte de la guerre. De retour en Angleterre, il perd ses fonctions à Covent Garden et les musiciens de l'Orchestre philharmonique de Londres choisissent l'autogestion. Il décide alors de fonder un nouvel orchestre, le Royal Philharmonic Orchestra (1947), dont il assumera la direction jusqu'à la fin de sa vie. Il meurt à Londres, le 8 mars 1961.

Beecham a joué un rôle déterminant pour faire connaître la musique anglaise dans le monde entier. Mais il a également imposé la musique de Sibelius et de Richard Strauss en Angleterre et contribué au regain d'intérêt que connaissaient alors Haydn et Mozart. Son approche de la musique ancienne passait par des arrangements très personnels dont il était l'auteur et dont notamment *Le Messie* de Haendel a connu les égards. Mais rien ne pouvait remplacer l'enthousiasme qu'il communiquait à tous ses collaborateurs. L'homme cultivait un humour légendaire et un raffinement qui convenait particulièrement à la musique française,

Copyrighted material

qu’il a su servir, notamment dans un enregistrement de *Carmen* avec Victoria de Los Angeles, qui constitue encore une référence.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)

Cette cantatrice allemande était considérée comme la plus grande soprano wagnérienne de sa génération. Contrairement aux chanteuses qui l'avaient précédée dans le même répertoire, elle était dotée d'un grand tempérament d'actrice. Sa voix, moins puissante que celle de Birgit Nilsson, par exemple, possédait un caractère dramatique qui a conféré une nouvelle dimension aux héroïnes de Wagner et de Richard Strauss qu'elle a incarnées.

Hildegard Behrens naît à Varel, près d'Oldenburg, dans le nord de l'Allemagne, le 9 février 1937, dans une famille de médecins. Après avoir terminé des études de droit, elle se consacre au chant, qu'elle a découvert dans des chœurs d'étudiants. Elle travaille le chant avec Ines Leuwen à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau et débute en 1971 à l'Opéra de cette même ville, dans le rôle de la Comtesse (*Les Noces de Figaro* de Mozart). À l'Opéra-Studio (1971) puis à la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf-Duisburg (1972-1974) et à l'Opéra de Francfort (à partir de 1974), elle chante notamment Fiordiligi (*Così fan tutte* de Mozart), Agathe (*Le Freischütz* de Weber), Marie (*Wozzeck* de Berg), Elsa (*Lohengrin* de Wagner) et le rôle-titre de *Kátia Kabanová* de Janáček. Elle débute au Metropolitan Opera de New York en 1976, dans Giorgetta (*Il Tabarro* de Puccini), et l'année suivante au Covent Garden de Londres, dans Leonore (*Fidelio* de Beethoven). Au Met, elle participera à 171 représentations entre 1976 et 1999. Karajan, qui l'a entendue à Düsseldorf pendant des répétitions de *Wozzeck*, lui offre le rôle-titre de *Salomé* de Richard Strauss, qu'elle

Copyrighted material

chante à Salzbourg durant le festival de Pâques et enregistre sous sa direction en 1977. Elle se produit sur les plus grandes scènes du monde. À Düsseldorf (1977) puis à l'Opéra de Paris (1980), elle est l'Impératrice de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. À Salzbourg, pour les quatre-vingt-cinq ans de Karl Böhm (1979), elle chante le rôle-titre d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss. Elle s'affirme dans le répertoire wagnérien avec Elisabeth (*Tannhäuser*), puis Senta (*Le Vaisseau fantôme*, 1978). Elle aborde Sieglinde (*La Walkyrie*) à Monte-Carlo en 1979, rôle qu'elle reprend aussitôt à Munich, à Düsseldorf et à New York, au Met (1981).

La légende Behrens est en marche. En 1980, elle chante Isolde à Zurich et à Munich (sous la direction de Wolfgang Sawallisch) ; elle l'enregistre en 1981 avec Leonard Bernstein. En 1982, elle incarne Turandot, Elettra (*Idomeneo* de Mozart au Met), puis c'est Tosca (au disque) avec Lorin Maazel, rôle qu'elle chante à Paris avec Luciano Pavarotti (Cavaradossi) et au Met avec Plácido Domingo, dans une production de Franco Zeffirelli (1985). Elle débute à Bayreuth en 1983, sous la direction de Georg Solti, dans la mise en scène de la *Tétralogie* par Peter Hall, en chantant les trois Brünnhilde (*La Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des dieux*) dans le même cycle, performance renouvelée jusqu'en 1986, puis au Met de 1986 à 1989 et en 1997 (avec James Levine), à Munich en 1987 (avec Wolfgang Sawallisch) et à Vienne (1992-1993, avec Christoph von Dohnányi). Elle aborde en 1987, au Palais-Garnier, à Paris, sous la direction de Seiji Ozawa, le rôle-titre d'*Elektra* de Richard Strauss, qu'elle va reprendre dans le monde entier (Met en 1992, Teatro Colón de Buenos Aires, Staatsoper de Vienne, Covent Garden, Munich et Salzbourg en 1996). L'État autrichien lui décerne en 1995 le titre de Kammersängerin. Elle enrichit son répertoire avec des incarnations aussi diverses que Cassandre (*Les Troyens* de Berlioz), Emilia Marty (*L'Affaire Makropoulos* de

Copyrighted material

Janáček), le rôle-titre de *Rusalka* (Dvořák), Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Mascagni), Katerina Ismaïlova (*Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch). Elle aborde Kundry (*Parsifal* de Wagner) au concert en 1998 et à la scène, à Dresde, en 2000. Cette même année 2000, elle est une étonnante Veuve joyeuse au Gärtnerplatztheater de Munich. L'année suivante, au festival de Salzbourg, elle incarne Kostelnička (*Jenůfa* de Janáček) sous la direction de John Eliot Gardiner, rôle avec lequel elle fait ses adieux à la scène lyrique, au Capitole de Toulouse, en octobre 2004. Elle se consacre alors à la mélodie et à l'enseignement.

Toujours avide de découvertes, elle a fait revivre en 1986, au disque, sous la direction de Michel Plasson, l'opéra d'Albéric Magnard *Guercœur* (rôle de Vérité). En 1995, elle crée le cycle de mélodies *Le Cercle Kleist* de René Koering et, le 24 juillet 1999, au festival de Salzbourg, *Cronaca del luogo*, une *azione musicale* écrite spécialement pour elle par Luciano Berio, dans laquelle elle incarne une impressionnante prostituée. Elle meurt subitement à Tōkyō, le 18 août 2009.

Hildegard Behrens s'inscrit dans la longue filiation des cantatrices wagnériennes, de Kirsten Flagstad à Birgit Nilsson et Leonie Rysanek. Mais, loin de reproduire un modèle figé, elle l'enrichit par sa personnalité exigeante et son étonnante présence physique. Moins héroïque que ses aînées, elle incarne la beauté féminine avec une humanité poignante. Venue assez tard à la scène, elle possède une maturité qui lui permet de gérer habilement la progression de son répertoire, qu'elle veut le plus large possible. Ainsi a-t-elle refusé à Karajan de chanter prématurément Elektra après le succès de Salomé. Elle n'évite pas les épreuves parfois surhumaines, comme ces *Tétralogie* successives ou ces multiples Elektra, mais connaît ses limites, se maintenant toujours juste en

Copyrighted material

deçà de l'impossible. Malgré ses incursions dans le répertoire dramatique, elle gardera sa voix de soprano lyrique presque intacte, sans avoir à subir cette mutation vers des rôles plus graves qu'ont connue toutes les cantatrices.

Dans sa discographie, on retiendra : de Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (rôle-titre, avec Peter Hofmann, Hans Sotin, Theo Adam, Chœur et Orchestre symphonique de Chicago, dir. Georg Solti, enregistré en 1979) ; d'Alban Berg, *Wozzeck* (rôle de Marie, avec Franz Grundheber, Philip Langridge, Heinz Zednik, Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Claudio Abbado, vidéo, mise en scène d'Adolf Dresen, enregistré en 1987) ; d'Albéric Magnard, *Guercœur* (rôle de Vérité, avec Michèle Lagrange, Nathalie Stutzmann, José Van Dam, Gary Lakes, Nadine Denize, chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson, enregistré en 1986) ; de Giacomo Puccini, *Tosca* (rôle-titre, avec Plácido Domingo, Cornell MacNeil, chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York, direction Giuseppe Sinopoli, vidéo, mise en scène de Franco Zeffirelli, enregistré en 1985) ; de Richard Strauss, *Elektra* (rôle-titre, avec Christa Ludwig, Nadine Secunde, Ragnar Ulfung, Jorma Hynninen, Chœur du festival de Tanglewood, Orchestre symphonique de Boston, dir. Seiji Ozawa, enregistré en 1988) ; *La Femme sans ombre* (rôle de la Femme du Teinturier, avec Plácido Domingo, Julia Varady, José Van Dam, Sumi Jo, Chœur de l'Opéra de Vienne, Petits Chanteurs de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti, enregistré en 1989 et 1991) ; *Salomé* (rôle-titre, avec Agnes Baltsa, José Van Dam, Heinz Zednik, Wiesław Ochman, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan, enregistré en 1977-1978) ; de Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (rôle d'Isolde, avec Peter Hofmann, Hans Sotin, Bernd Weikl, Yvonne Minton, Chœur et Orchestre symphonique de la Radio

Copyrighted material

bavaroise, direction Leonard Bernstein, enregistré en 1981) ; *Le Vaisseau fantôme* (rôle de Senta, avec Robert Hale, Iris Vermillion, Josef Protschka, Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Christoph von Dohnányi, enregistré en 1991) ; *La Walkyrie* (rôle de Brünnhilde, avec Julia Varady, Robert Schunk, Robert Hale, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989) ; *Siegfried* (Brünnhilde, avec René Kollo, Robert Hale, Julie Kaufmann, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989) ; *Le Crépuscule des dieux* (Brünnhilde, avec René Kollo, Kurt Moll, Lisbeth Balslev, Waltraud Meier, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BEINUM EDUARD VAN (1901-1959)

Chef d'orchestre néerlandais.

Eduard Alexander van Beinum voit le jour le 3 septembre 1901, à Arnhem, aux Pays-Bas. Pianiste et altiste de formation, il passe une année au sein des cordes de l'Orchestre philharmonique de sa ville natale, puis entre au conservatoire d'Amsterdam à l'âge de dix-sept ans. Après avoir occupé plusieurs postes mineurs, il dirige l'orchestre et le chœur catholique de la ville de Haarlem jusqu'en 1931, date à laquelle il est nommé chef assistant de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. En 1938, il est promu au rang de premier chef, qu'il partage avec Bruno Walter. Lorsque l'activité musicale reprend après la libération des Pays-Bas en 1944, Eduard van Beinum prend la tête de l'institution en tant que premier chef, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort, et effectue de nombreuses tournées. De 1949 à 1951, il dirige l'Orchestre philharmonique de Londres, où il encourage et promeut le compositeur Malcolm Arnold. Van Beinum fait ses débuts aux États-Unis en 1954, avec l'Orchestre de Philadelphie, avant d'effectuer des tournées dans le pays avec l'Orchestre du Concertgebouw. Nommé directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles en 1956, il meurt subitement lors d'une répétition, le 13 avril 1959, à Amsterdam.

Guidé par un souci de sobriété, Van Beinum conduit l'orchestre sans baguette ni presque aucun geste. En dépit d'une programmation conventionnelle, il doit sa réputation à ses

Copyrighted material

interprétations intelligentes et dépourvues de fantaisies, scrupuleusement fidèles à la partition.

E.U.

Copyrighted material

BERBERIAN CATHY (1925-1983)

Ayant choisi, plus par goût que par accident, la route périlleuse de la création contemporaine, Cathy Berberian n'appartenait pas au monde des stars d'opéra. Le public de mélomanes, celui qui lance tous les trois mois une nouvelle diva, l'a superbement ignorée ; mais, alors que les divas d'un trimestre tombent rapidement dans les trappes de l'oubli, le souvenir de Cathy Berberian survivra, associé à une série d'œuvres nouvelles dont elle fut l'inspiratrice et la créatrice et qui appartiennent aux classiques du XXe siècle.

Américaine de naissance, Arménienne d'ascendance, résidant en Italie, Cathy Berberian est née à Attleboro, dans le Massachusetts, le 4 juillet 1925. Ses études, accomplies à l'université de New York et à l'université de Columbia, l'ont conduite à s'intéresser à la musique, au théâtre, à la littérature, à la danse — espagnole et indienne —, qu'elle pratiquait au sein de l'American Folk Group de New York, dont elle fut une des solistes.

Mais, en quittant les États-Unis, Cathy Berberian pose les premiers jalons de son apprentissage spécifique et de sa carrière internationale. Titulaire d'une bourse Fulbright en 1950, elle décide en effet de se fixer en Italie, et c'est à Milan qu'elle fait de sérieuses études de chant sous la direction de Giorgina del Vigo ; elle obtient ses premiers engagements à Naples avec le concert des « Incontri Musicali » en 1957, puis à Rome dans *Aria with Fontana Mix* de John Cage en 1958 ; elle débute aux États-Unis à Tanglewood en 1960 avec *Circles* de Luciano Berio.

Copyrighted material

En 1950, Cathy Berberian épouse Berio. Ils resteront mariés pendant seize ans mais, jusqu'à son dernier jour, elle sera l'interprète privilégiée de l'auteur de *Circles* et sa complice dans tous les hauts lieux de la musique moderne. L'un et l'autre s'accordèrent pour s'attaquer à l'utilisation académique de la voix, pour explorer le domaine des cris et des chuchotements volontiers prolongés par de subtiles percussions délicatement manipulées par la chanteuse. L'un et l'autre abordèrent du même coup sur les rives du théâtre musical, associant dans une démarche univoque le verbe et le geste. Cathy Berberian, voluptueusement féminine, énigmatiquement extravagante, proposait à ses auditeurs des spectacles fascinants. « Tout comportement peut être transformé, développé d'une façon « théâtrale », dit Luciano Berio. La musique est une sorte de réservoir de théâtre parce que tous ses gestes sont en partie ritualisés ; ils appartiennent à une convention, à un code d'écoute et à un code visuel. » D'*Omaggio a Joyce* (où la voix est devenue matériau électronique) à la *Sequenza III*, d'*Épiphanie* aux *Folk Songs* et à *Chamber Music*, la liste des œuvres que Berio a composées pour Cathy Berberian est longue. Mais la virtuosité de la chanteuse, l'extraordinaire flexibilité de sa technique, l'incroyable gamme de ses couleurs sonores, sa saisissante présence scénique ont inspiré d'autres musiciens et non des moindres : on citera Sylvano Bussotti (pour *Torso* et la *Passion selon Sade*), John Cage (pour les *Song Books*), Henri Pousseur (pour *Votre Faust*), Hans-Werner Henze, Roman Haubenstock-Ramati, sans oublier Igor Stravinski dont elle interpréta la brève *Élégie pour J.F.K.* « Spécialisée » dans la musique de son temps, Cathy Berberian, loin de vouloir dresser des barrières entre les époques et les styles, pratiquait les confrontations et, en une soirée, parcourait allègrement — et dans l'allégresse — plus de trois siècles de musique. Ainsi, au cours d'une soirée-récital à un personnage intitulée « De Monteverdi aux

Copyrighted material

Beatles », elle était capable de chanter en trente-trois langues les œuvres de quarante-cinq compositeurs originaires de trente pays différents ! Un autre soir, habillée par Erté et installée dans un cadre fin de siècle, elle se plaisait à évoquer les mondanités proustiennes ; accompagnée par le pianiste Bruno Canino, elle se lançait « à la recherche de la musique perdue », jouait et chantait avec l'involontaire connivence de Rossini et de Chopin, de Purcell, d'Offenbach et de Léo Delibes, « répertoire en parfait accord, disait-elle, avec une franche détermination de présenter de la nouvelle musique, au sens où ces pièces seront nouvelles pour deux générations au moins ». Récupération musicologique ? Certes non, car Cathy Berberian cultivait plutôt l'esthétique du plaisir, offrant, selon ses propres termes, « l'image vocale d'un moment où l'hédonisme était à son apogée ».

Familiarisée avec toutes les techniques modernes de la composition, Cathy Berberian fut également son propre auteur ; elle signa successivement *Stripsody* en 1966, *Morsicat(h)y* en 1971, *Awake and Read Joyce* et *Anathema con VariaAzioni* en 1972.

Pendant un quart de siècle, Cathy Berberian fut l'invitée régulière des grands festivals internationaux consacrés à la musiquedu xxe siècle ; elle fut aussi conviée comme pédagogue aux conservatoires de Cologne et de Milan, à la Schola Cantorum de Bâle et à l'université de Vancouver. Elle ne se contentait pas de se produire sur une scène : sa vaste culture et son expérience personnelle lui permettaient de proposer des modèles, d'en expliciter les motivations et les structures. Ainsi sa carrière fut-elle ponctuée de réflexions théoriques que l'on retrouve dans les articles qu'elle a elle-même rédigés et dans les innombrables interviews qu'elle a accordées. Quant à la réalité vivante de ses exemples, elle est préservée dans une série d'enregistrements (Monteverdi, Purcell,

Copyrighted material

Stravinski, Berio, Bussotti, Pousseur) dont certains ont été salués par des prix du disque, et par quelques émissions de télévision dont l'une, réalisée par la R.A.I., porte symboliquement le titre des « 1 001 voix de Cathy Berberian ». C'est en rejoignant une dernière fois les studios romains de la R.A.I., le dimanche 6 mars 1983, qu'elle fut victime d'un violent malaise ; elle mourut quelques instants plus tard.

Claude SAMUEL

Copyrighted material

BERGANZA TERESA (1935-)

Claudio Abbado reconnaissait en elle « la plus sublime des mezzo-sopranos ». Révélée avec éclat à vingt-deux ans, Teresa Berganza ne s'est pas laissé griser par les dithyrambes qui ont salué ses débuts mais a su devenir, par une constante humilité dans le travail et une grande sagesse dans ses prises de rôles, une rossinienne d'élite, une mozartienne d'exception et l'une des représentantes les plus accomplies du chant espagnol.

Maria Teresa Vargas, qui adoptera le patronyme de Berganza, naît le 16 mars 1935 à Madrid. Elle étudie le piano, l'orgue, la direction d'orchestre, l'harmonie et la composition au Conservatoire de la capitale espagnole. Dès l'âge de huit ans, elle s'initie au chant avec une ancienne élève d'Elisabeth Schumann, Lola Rodriguez Aragón. Les élans mystiques de l'adolescence, qui l'amènent à vivre quelques mois dans un couvent, sont rapidement vaincus par l'évidence de sa vocation musicale. Le chef d'orchestre Ataulfo Argenta la remarque alors qu'elle est soliste dans le chœur Cantores de Madrid et l'invite à participer, sous sa direction, à l'enregistrement d'une zarzuela, forme ibérique proche de l'opérette, mêlant musique et théâtre, chants et danses, et qu'elle visitera à de nombreuses reprises. En 1955, un premier récital à Madrid ne soulève guère l'enthousiasme de la critique. Gabriel Dussurget, qui l'auditionne à Paris, est en revanche conquis d'emblée. Sans hésitation, il lui confie, pour sa première apparition sur scène, le rôle de Dorabella (*Così fan tutte* de Mozart) dans le cadre prestigieux du festival d'Aix-en-Provence de 1957, où elle se retrouve aux côtés de Teresa Stich-Randall, de Rolando Panerai et

Copyrighted material

de Luigi Alva. Pour les « deux Teresa », c'est un triomphe, et, pour la plus jeune, le début de sa carrière internationale.

La même année, elle épouse le compositeur et pianiste Felix Lavilla Muñarriz et se fait applaudir à la R.A.I. sous les traits d'Isabella (*L'Italiana in Algeri* de Rossini). Dès 1958, elle est réclamée par les plus grandes scènes : la Piccola Scala à Milan pour Isolier (*Le Comte Ory* de Rossini) et le festival de Glyndebourne pour un Cherubino (*Les Noces de Figaro* de Mozart) d'anthologie où elle se joint à sa compatriote Pilar Lorengar et à Graziella Sciutti. Véritable « propriétaire » de ce dernier personnage, elle l'incarnera par trois fois à Aix-en-Provence (en 1960, 1962 et 1964, sous les directions successives de Michael Gielen et de Peter Maag), ainsi qu'au Lyric Opera de Chicago (en 1962) et à l'Opéra de Paris (en 1967 et 1973). En 1967, elle est invitée par la Scala de Milan, le Teatro Colón de Buenos Aires et le Metropolitan Opera de New York. Covent Garden la fête dans Rosina (*Le Barbier de Séville* de Rossini). Elle montre autant d'aisance et de sensibilité au royaume de la musique ancienne. Elle marque de sa personnalité, toujours fidèle à Aix-en-Provence, le rôle-titre de *Didon et Énée* de Purcell (en 1960 et 1961, avec Gérard Souzay et sous la baguette de Pierre Dervaux), Ottavia du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (en 1961 et 1967), Ruggiero d'*Alcina* de Haendel (en 1978, avec Christiane Eda-Pierre, Valerie Masterson, Ann Murray et Philip Langridge, sous la direction de Raymond Leppard). Au sommet de son art, Teresa Berganza sait marier une technique virtuose exemplaire à une sobre élégance. Elle évolue avec une souveraine liberté, un chic inimitable et une finesse d'expression rare sur les plus téméraires vocalises.

Après s'être imposée en 1977 dans Angelina (*La Cenerentola* de Rossini) à l'Opéra de Paris, elle aborde pour la première fois le rôle-

Copyrighted material

titre de *Carmen* de Bizet au festival d'Édimbourg, sous la direction de Claudio Abbado. Elle en renouvelle profondément l'interprétation – Herbert von Karajan considérait que son intelligence dramatique et musicale faisaient d'elle « la plus grande Carmen de l'histoire de l'opéra » – et reprend ce rôle, qu'elle aura eu la patience de laisser mûrir, à Paris en 1980 et 1989. Elle en laisse un enregistrement de référence (1977) avec Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas et Claudio Abbado à la tête du London Symphony Orchestra. Son répertoire lyrique reste vaste : Charlotte (*Werther* de Massenet), Dulcinée (*Don Quichotte* de Massenet), Orfeo (*Orfeo ed Euridice* de Gluck), Sesto (*La Clemenza di Tito* de Mozart), le rôle-titre de *La Périchole* d'Offenbach. En 1979, malgré le contrecoup de son divorce, elle interprète, sous la direction de Lorin Maazel, le rôle de Zerlina dans le film que Joseph Losey consacre à *Don Giovanni* de Mozart. Dans une discographie d'une très haute tenue, il faut aussi retenir, outre un bel album consacré à Manuel de Falla (*L'Amour sorcier*, 1955 ; *Le Tricorne*, 1961) avec Ernest Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande, un intense *Stabat Mater* de Pergolèse (où elle est associée à Mirella Freni), *La Clemenza di Tito* (avec Lucia Popp et Brigitte Fassbaender sous la direction d'István Kertész), ainsi que *La Cenerentola* et *Le Barbier de Séville* (tous deux dirigés par Claudio Abbado, 1971 et 1972). Depuis ses débuts, Teresa Berganza mène, parallèlement à sa carrière théâtrale, une très intense vie de récitaliste. Accompagnée depuis les années 1980 par Juan Antonio Álvarez Parejo, elle s'illustre, avec une parfaite articulation et un art du phrasé idéal, aussi bien dans les lieder germaniques que dans les mélodies espagnoles. Pédagogue confirmée, elle donne, depuis qu'elle s'est éloignée de la scène, des *masterclasses* dans le monde entier. Elle a publié un volume de Mémoires, *Flor de soledad y silencio. Meditaciones de una*

Copyrighted material

cantante (Real Musical, Madrid, 1984). Sergio Segalini lui a consacré une étude (*Teresa Berganza*, Fayard, Paris, 1982).

Pierre BRETON

Copyrighted material

BERGER ERNA (1900-1990)

Wilhelm Furtwängler la considérait comme « la meilleure [chanteuse] que nous ayons ». Erna Berger possédait une voix très rare de soprano colorature dramatique qui lui permettait de monter en toute sécurité dans l'extrême aigu en gardant une couleur moelleuse et étoffée qui la situait aux antipodes de la limpidité parfois excessive de certains sopranos légers.

Née à Cossebaude, près de Dresde, le 19 octobre 1900, elle étudie le piano avant de travailler le chant avec Hertha Boeckel et Melitta Hirzel. Elle débute à la Staatsoper de Dresde sous la direction de Fritz Busch en 1925 (premier garçon de *La Flûte enchantée*). Elle y chante aussitôt Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*) avant de participer, en 1928, à la création d'*Hélène d'Égypte* de Richard Strauss. En 1929, elle chante *Christelflein* de Hans Pfitzner à la Städtische Oper de Berlin dont elle fera partie de la troupe entre 1932 et 1934 (débuts dans Oscar d'*Un bal masqué*). Elle chante au festival de Bayreuth (le Pâtre de *Tannhäuser* sous la direction d'Arturo Toscanini, 1930-1931, puis la première Fille-Fleur de *Parsifal* et l'Oiseau de la forêt de *Siegfried*, jusqu'en 1933) et à celui de Salzbourg (Blonde de *L'Enlèvement au sérail*, 1932). À partir de 1932, elle consacre une part importante de ses activités au lied, en compagnie du pianiste Michael Raucheisen (1889-1984). Wilhelm Furtwängler la fait venir à la Staatsoper de Berlin en 1934, où elle chantera pendant vingt ans. La même année, elle débute au Covent Garden de Londres dans Marceline (*Fidelio*). Elle s'y produit régulièrement jusqu'en 1938, puis en 1947. En 1937-1938, elle incarne la Reine de la nuit dans le fameux enregistrement de *La*

Copyrighted material

Flûte enchantée réalisé avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de sir Thomas Beecham (avec Tiana Lemnitz, Helge Roswaenge, Gerhard Husch, Wilhelm Strienz). À Paris, elle chante Sophie (*Le Chevalier à la rose*) au Théâtre des Champs-Élysées (1937) puis Constance (*L'Enlèvement au sérail*) à l'Opéra (1941).

La guerre limite ses activités à l'Europe. Mais, dès la fin des hostilités, elle entreprend des tournées de concerts en Amérique du Nord et du Sud (1946-1953), en Australie (1948) et au Japon (1953). Elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1949 (Sophie). Au cours des deux saisons suivantes, elle y chante également la Reine de la nuit et Gilda (*Rigoletto*). En 1953 et 1954, elle reparaît au festival de Salzbourg (Zerline de *Don Giovanni* sous la direction de Furtwängler), avant d'abandonner la scène lyrique en 1955 pour se consacrer au lied et à l'enseignement (d'abord à l'Akademie der Kunst de Berlin, où elle reçoit le titre de professeur en 1959, puis à la Musikhochschule de Hambourg, entre 1959 et 1971). Elle sera notamment le professeur de Rita Streich. Elle donne son dernier récital en 1968 à Munich. En 1985, elle est nommée membre d'honneur de la Staatsoper de Berlin. Elle meurt à Essen le 14 juin 1990.

Son répertoire, étonnamment étoffé pour ce type de voix, comprenait environ soixante-dix rôles. En dehors des ouvrages déjà cités, elle a été l'une des grandes Zerbinette de l'histoire (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss) et s'est imposée dans Rosine (*Le Barbier de Séville*) et Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*).

Elle a écrit une autobiographie, *Aus Flügeln des Gesanges*, Atlantis Verlag, Zurich, 1988.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BERGONZI CARLO (1924-)

Carlo Bergonzi (né à Vidalenzo, près de Crémone, le 13 juillet 1924) est le ténor verdien par excellence. Sa carrière, commencée comme baryton, prit son envol en 1951, année du cinquantième anniversaire de la naissance du compositeur du *Trouvère*. Dès lors, une émission de haute école, parvenue à son acmé dans les années 1960, un legato parfait et une science des colorations sans égale devaient lui assurer une indiscutable suprématie stylistique. Et cela dans les emplois les plus divers de l'opéra verdien, à l'exception d'Otello, prudemment tenu à l'écart. Voix phonogénique de surcroît, dont la souplesse et la musicalité, ainsi que l'excellence de l'articulation, ont toujours pallié la relative indifférence à l'expression dramatique. Son Riccardo d'*Un bal masqué* insurpassé – sinon par Beniamino Gigli – aussi bien que son Radamès (*Aïda*) ou son Don Carlo demeurent des pièces d'anthologie. Le belcantisme de *L'Elisir d'amore* donizettien comme le vérisme de *Paillasse* de Leoncavallo, tempéré par la direction d'Herbert von Karajan (1965), ont trouvé en ce terrien épris de raffinement un interprète irréprochable. Avec Franco Corelli, Carlo Bergonzi fut sans conteste le plus grand ténor italien de l'après-guerre.

Jean CABOURG

Copyrighted material

BÉRIOT CHARLES DE (1802-1870)

Le violoniste et compositeur belge Charles de Bériot est à l'origine de l'école franco-belge de violon, mêlant élégance classique et virtuosité technique, illustrée par Henry Vieuxtemps, Eugène Ysäye, Louis Persinger, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Arthur Grumiaux...

Charles-Auguste de Bériot naît le 20 février 1802 à Louvain. Élève de Jean-François Tiby, il se produit en public dès l'âge de neuf ans. Mécontent des cours que Pierre Marie Baillot lui donne au Conservatoire de Paris, le jeune Bériot fait ses débuts à Paris et à Londres en 1826. De retour à Bruxelles, il est nommé premier violon du roi des Pays-Bas Guillaume Ier, mais la révolution de 1830 met un terme à ses fonctions. Il effectue alors de nombreuses tournées en Belgique, en Angleterre, en France et en Italie en compagnie de la cantatrice Maria Malibran, avec laquelle il entretient une liaison, et qu'il épousera le 29 mars 1836. Après le décès de la diva, six mois après leur union, Charles de Bériot interrompt sa carrière pendant deux ans. En 1842, il décline le poste laissé vacant par Baillot au Conservatoire de Paris afin de diriger la classe de violon du Conservatoire de Bruxelles. La cécité qui le guette l'oblige à mettre un terme à ses activités en 1852. Bériot s'éteint le 8 avril 1870 à Bruxelles.

Ses compositions et ses prestations parvenaient à allier la virtuosité et la technique exceptionnelles de Niccolò Paganini à l'élégance et à la sensibilité émotionnelle du classicisme français.

Copyrighted material

Ses dons mélodiques, qui rappellent Bellini, s'affirment dans ses dix concertos pour violon et orchestre.

Il laisse de nombreux ouvrages pédagogiques, parmi lesquels *Méthode de violon* (1858) et *École transcendante de violon* (1867).

E.U.

Copyrighted material

BERMAN LAZAR (1930-2005)

Après Emil Guilels et Sviatoslav Richter, Lazar Berman fut l'un des très rares pianistes d'U.R.S.S. autorisé à se produire en Occident. Il y devint, dans les années 1970, une véritable star. Mais l'heure n'étant pas encore à la glasnost, les autorités soviétiques ne lui permirent pas d'y occuper durablement le devant de la scène. C'est à l'écart des studios et des salles de concert qu'il s'est éteint à Florence, le 6 février 2005, à la veille de ses soixante-quinze ans.

Né à Leningrad le 26 février 1930, Lazar Naumovitch Berman apprend avec sa mère les rudiments du piano et se révèle aussitôt un enfant prodige. À sept ans, il se produit au Bolchoï, avec quelques artistes en herbe, et y obtient une telle ovation qu'on lui fait enregistrer une fantaisie de Mozart et une mazurka de son invention. À dix ans, il donnera son premier concert avec orchestre. En 1939, sa famille s'installe à Moscou, afin qu'il puisse suivre les cours de l'École centrale de musique, puis du Conservatoire Tchaïkovski, où, de 1948 à 1957, il est l'élève d'Alexandre Goldenweiser. Ce grand pédagogue y enseignait depuis 1906 et avait déjà formé deux générations de pianistes, au premier rang desquels Samuel Feinberg et Tatiana Nikolaïeva. Mais Berman reçoit aussi l'enseignement d'autres maîtres comme Vladimir Sofronitski et Maria Yudina. Vient alors l'heure des compétitions internationales. Berman remporte le cinquième prix au concours Reine-Élisabeth de Belgique en 1956, le troisième prix au concours Franz-Liszt de Budapest en 1957 et grave plusieurs disques pour la firme Melodya. L'un deux – les *Douze Études d'exécution transcendante* de Liszt (1959) – est commercialisé par E.M.I. et Deutsche Grammophon et

Copyrighted material

contribue à faire connaître son nom aux mélomanes occidentaux les plus avertis, qui guettent sa venue.

Celle-ci se fait attendre. Pour d'obscures raisons où l'antisémitisme a certainement sa part, les autorités ne permettent pas à l'artiste de quitter le bloc soviétique et le cantonnent à de modestes tournées dans les Républiques socialistes. En 1971, il est enfin autorisé à se rendre à l'Ouest et donne en Italie ses premiers récitals. Son succès grandit et se mue en triomphe lorsque Herbert von Karajan le prend sous son aile et enregistre avec lui, comme il l'avait fait autrefois avec Richter, le *Premier Concerto* de Tchaïkovski. Dès lors, les sollicitations affluent. Berman enregistre pour Deutsche Grammophon *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, diverses pièces de Prokoviev et de Rachmaninov, *Les Années de pèlerinage* de Liszt ainsi que ses deux concertos, pour C.B.S. le *Premier Concerto* de Brahms avec Eric Leinsdorf, le *Troisième Concerto* de Rachmaninov avec Claudio Abbado ainsi qu'un récital Beethoven. E.M.I. édite ses disques Schumann et Scriabine parus en U.R.S.S. Enfin, après avoir conquis l'Europe, il subjugue les États-Unis, notamment lors de son récital au Carnegie Hall en 1979. Bref, chacun s'éprend de ce géant barbu et débonnaire, qui se compare à un personnage de Tchekhov, mais que Guilels qualifie de « phénomène du monde musical ».

Malheureusement, dans les années 1980, les autorités soviétiques restreignent ses sorties à l'étranger. Forcé de se faire plus rare au concert, il se voit peu à peu délaissé par les maisons de disques et les médias. Si bien que, lorsque, au lendemain de la perestroïka, il quitte la Russie en 1990 et s'établit en Italie, sa popularité a décliné. Tout comme d'ailleurs ses moyens techniques : hier encore virtuose impavide, il est désormais sujet à des défaillances et à des trous de mémoire. Il se consacre alors surtout à

Copyrighted material

ses activités d'enseignant au conservatoire d'Imola et contribue à promouvoir la carrière de violoniste de son fils Pavel, avec lequel il joue fréquemment en duo. Pianiste écartelé entre l'Est et l'Ouest, Lazar Berman meurt dans un relatif oubli, victime, en quelque sorte, de l'Histoire.

Lazar Berman fut non seulement un grand maître du piano, capable d'une fougue et d'un engagement physique exceptionnels, mais surtout un musicien, dont le lyrisme et la qualité de toucher exaltent les chefs-d'œuvre du romantisme. Ces vertus ont fait de lui un interprète exemplaire de Liszt, dont il a su traduire à la fois l'idéal virtuose des grands morceaux de bravoure et la poésie secrète et douloureuse des pièces plus intimes : les lieder de Schubert transcrits pour piano et plus encore *Les Années de pèlerinage*, dont son enregistrement continue de dominer de très haut la discographie.

Philippe DULAC

Copyrighted material

BERRIAU SIMONE (1896-1984)

Chanteuse lyrique, comédienne, productrice de films, promoteur immobilier à l'occasion, Simone Berriau fut pendant des années un « personnage » parisien. Mais c'est avant tout comme directrice du Théâtre-Antoine (à partir de 1943) qu'elle passera à la postérité, pour avoir révélé au public Jean-Paul Sartre dramaturge et avoir su pressentir en Peter Brook et Claude Régy deux metteurs en scène importants.

Avec un rare bonheur et une prodigieuse intuition, Simone Berriau, en se jouant des modes, n'a jamais craint la difficulté, montant Sartre, Camus, Tennessee Williams et Pinter dans un théâtre qu'elle aurait pu vouer exclusivement au répertoire de boulevard. Ce n'est pas un des moindres paradoxes d'une existence riche en surprises.

Née à Touques (Calvados), Simone Bossis, jeune Bretonne romanesque, passe son adolescence au Maroc, pays dans lequel elle gardera des attaches, grâce à l'amitié du pacha de Marrakech. Veuve à dix-huit ans du colonel Berriau, compagnon de Lyautey, et mère de la future comédienne Héléna Bossis, Simone Berriau regagne la France.

Travaillant le chant avec Rose Caron et Germaine Martinelli, elle entre dans la troupe de l'Opéra-Comique, dont elle fera partie pendant treize ans. Dotée d'un physique agréable et d'une bonne voix naturelle de soprano, Simone Berriau, conseillée par le chef d'orchestre Albert Wolff, débute salle Favart dans le rôle de

Copyrighted material

Micaëla de *Carmen*, avant d'interpréter *Le Roi d'Ys, L'Heure espagnole* et *Mme Butterfly*. Dans *Pelléas et Mélisande*, elle se montre admirable et s'attire les compliments de Maurice Maeterlinck. Un accident vocal mettra fin, en 1935, à la carrière lyrique de Simone Berriau, qui a déjà commencé à s'intéresser au cinéma, avec *Ciboulette*, réalisé en 1933 par Claude Autant-Lara. Simone Berriau produit et interprète *Itto* de Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein (1934), *Divine* (1935, d'après *L'Envers du music-hall*, de sa grande amie Colette), réalisé par Max Ophüls, tout comme *La Tendre Ennemie* (1936). On la voit aussi dans la plupart des brillantes comédies écrites pour l'écran par Yves Mirande, comme *À nous deux, madame la Vie* (1936), *Café de Paris* (1938), *Derrière la façade* (1939), *Elles étaient douze femmes* et *Paris-New York* (1940).

Mais le septième art ne satisfait par Simone Berriau, qui rachète en 1943 le Théâtre-Antoine et inaugure sa direction par un hommage à André Antoine confié à Sacha Guitry.

Faisant preuve d'audace, Simone Berriau monte, à la Libération, deux courtes pièces de Jean-Paul Sartre, refusées par tous les directeurs de théâtres parisiens : *Morts sans sépulture*, et *La P... respectueuse*. Sartre lui confiera par la suite *Les Mains sales* (que Simone Berriau portera elle-même à l'écran, en collaboration avec Fernand Rivers, en 1951), *Le Diable et le Bon Dieu* (mise en scène de Louis Jouvet, avec Pierre Brasseur et Maria Casarès), et *Nekrassov*.

Souvent obligée, à la suite d'entreprises courageuses mais peu rentables, de renflouer les caisses de son théâtre, Simone Berriau opte pour un « boulevard » de qualité : reprises de *La main passe* de Feydeau, du *Petit Café* de Tristan Bernard (avec Bernard Blier et

Copyrighted material

Marie Dubas), de *Fric-frac* de Bourdet (avec Michel Simon), de *Gigi* de Colette (avec Gaby Morlay et Françoise Dorléac), qui alternent avec les créations des *Compagnons de la Marjolaine* et de *L'Idiote* de Marcel Achard (avec Annie Girardot), de *L'Heure éblouissante* et d'*Anastasia* (avec Juliette Gréco), d'*Un sale égoïste* de Françoise Dorin (avec Paul Meurisse).

Simone Berriau peut ainsi, entre deux spectacles souriants, faire découvrir Tennessee Williams, avec *Un tramway nommé Désir* (joué au théâtre Édouard-VII par Arletty), et *La Chatte sur un toit brûlant*, avec Jeanne Moreau. Pour cette seconde pièce, comme pour *Vu du pont*, d'Arthur Miller, Simone Berriau fait appel à Peter Brook, alors inconnu en France.

Jusqu'à la fin de sa vie, Simone Berriau, sans se laisser impressionner par l'échec des *Possédés* de Camus, et de *Tu étais si gentil quand tu étais petit* d'Anouilh, fera découvrir James Saunders (*La prochaine fois, je vous le chanterai*), Harold Pinter (*L'Anniversaire*), Tom Stoppard (*Rosencrantz et Guildenstern*) et Arrabal (*Le Cimetière de voitures*), sans oublier une mémorable reprise de *Se trouver* de Pirandello, avec Delphine Seyrig.

Robert de LAROCHE

Copyrighted material

BERRY WALTER (1929-2000)

Figure emblématique du chant viennois, l'Autrichien Walter Berry est l'un des plus grands barytons-basses mozartiens de la seconde moitié du XXe siècle. Il voit le jour à Vienne le 8 avril 1929 et envisage d'abord une carrière d'ingénieur avant d'entamer en 1946 des études de chant à l'Académie de musique de sa ville natale, où il travaille avec les ténors Hermann Gallos et Josef Witt, la basse Endre Koréh et le baryton Hans Duhan.

En 1950, il entre dans la troupe de l'Opéra de Vienne, qu'il ne quittera jamais, participant sur cette scène à près de 1 300 représentations dans une centaine de rôles différents. Il y remporte son premier grand succès en 1954, dans le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart. En 1953, il se produit pour la première fois au festival de Salzbourg, où il chante Masetto (*Don Giovanni* de Mozart) sous la direction de Wilhelm Furtwängler et participe à la création mondiale de *Der Prozess* de Gottfried von Einem, prélude à une série de premières auditions importantes où l'on relève notamment, à Salzbourg, *Penelope* de Rolf Liebermann (1954), *Irische Legende* de Werner Egk (1955) et *Julietta* de Heimo Erbse (1959). On le voit souvent sur scène en compagnie de sa première femme, la mezzo-soprano Christa Ludwig, qu'il épouse en 1957 et dont il divorcera en 1970. Il est invité par les plus grandes maisons d'opéra allemandes et fait ses débuts américains au Lyric Opera de Chicago en 1957, dans Figaro (*Les Noces de Figaro* de Mozart). Un an plus tard, il chante Papageno au festival d'Aix-en-Provence. En 1961, il incarne Scarpia (*Tosca* de Puccini) à l'Opéra de Nice et débute à la Städtische Oper de Berlin-Ouest. En 1963, le

Copyrighted material

gouvernement autrichien lui décerne le titre honorifique de Kammersänger („chanteur de la cour“). Les Parisiens le découvrent en janvier 1966 au palais Garnier, dans le rôle-titre de *Wozzeck* d'Alban Berg dirigé par Pierre Boulez. Il se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York en octobre 1966, dans le rôle de Barak (*La Femme sans ombre* de Richard Strauss), qu'il chante à l'Opéra de Paris en 1972 et 1980 et pour ses débuts à Covent Garden en 1976. Il participe en 1976 à la création de *Kabale und Liebe* de von Einem à l'Opéra de Vienne (rôle de Miller). Son répertoire s'élargit aux ouvrages wagnériens : il incarne Telramund dans *Lohengrin*, Kurwenal dans *Tristan et Isolde*, Alberich et Gunther dans le *Ring* et, surtout, Wotan dans *La Walkyrie*, où il manifeste une présence et une puissance étonnantes. Dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, il incarne un Baron Ochs dont l'élégance surprend chez ce chanteur habitué aux rôles de composition populaires. Il est aussi un inquiétant Barbe-Bleue dans *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók. Parmi ses autres rôles majeurs, il faut retenir Escamillo (*Carmen* de Bizet), Pizarro (*Fidelio* de Beethoven), Dr. Schön (*Lulu* de Berg), Agamemnon (*Iphigénie en Aulide* de Gluck), Morone (*Palestrina* de Pfitzner), le Maître de musique (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), La Roche (*Capriccio* de Richard Strauss) et la plupart des grands rôles mozartiens (le Comte, Figaro, Guglielmo, Papageno, Don Alfonso, Leporello). Toujours ouvert à de nouvelles expériences, il chante Wesener dans *Les Soldats* de Zimmermann à l'Opéra de Vienne en 1990. Parallèlement à sa carrière lyrique, il s'impose comme un grand chanteur de lieder, avec peut-être davantage de réussite chez Mahler que chez Schubert. En 1990, il est nommé professeur de lied et d'oratorio à la Hochschule für Musik de Vienne. Sa dernière apparition sur une scène française a eu lieu en 1996 au Capitole de Toulouse, dans *Wozzeck*, mais cette fois dans le rôle du Médecin. Il

Copyrighted material

meurt subitement d'une crise cardiaque le 27 octobre 2000, à Vienne.

Ce grand chanteur et grand comédien savait faire vivre avec un naturel populaire les rôles comiques ou créer des personnages d'une haute intensité dramatique. Ses interprétations de Papageno, de Wozzeck, de Barak et de Wotan resteront dans les mémoires.

Dans l'abondante discographie de Walter Berry, on retiendra : *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (rôle du duc Barbe-Bleue, au côté de Christa Ludwig – Judith –, avec l'Orchestre symphonique de Londres sous la direction d'István Kertész, 1965 ; *Wozzeck* d'Alban Berg (rôle titre, aux côtés d'Isabell Strauss – Marie –, Fritz Uhl – le Tambour-Major –, Albert Weikenmeier – le Capitaine –, Karl Dönch – le Médecin –, Richard van Vrooman – Andres –, avec le Chœur et l'Orchestre de l'Opéra de Paris sous la direction de Pierre Boulez, 1965) ; *Des Knaben Wunderhorn* de Gustav Mahler, avec Christa Ludwig et l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Leonard Bernstein (1968). Parmi ses enregistrements mozartiens : *Così fan tutte* (rôle de Don Alfonso, aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf – Fiordiligi –, Christa Ludwig – Dorabella –, Alfredo Kraus – Ferrando –, Giuseppe Taddei – Guglielmo –, avec l'Orchestre Philharmonia sous la direction de Karl Böhm, 1962) ; *Don Giovanni* (rôle de Masetto, aux côtés de Cesare Siepi – Don Giovanni –, Otto Edelmann – Leporello –, Elisabeth Grümmer – Donna Anna –, Elisabeth Schwarzkopf – Donna Elvira –, Erna Berger – Zerlina –, Anton Dermota – Don Ottavio –, avec le Chœur de l'Opéra de Vienne et Orchestre philharmonique de Vienne sous la directrion de Wilhelm Furtwängler, festival de Salzbourg, 1953) ; *La Flûte enchantée*, rôle de Papageno, avec Nicolai Gedda – Tamino –, Gundula Janowitz – Pamina –, Lucia Popp – la Reine de la Nuit –, Gottlob Frick –

Copyrighted material

Sarastro –, avec l'Orchestre Philharmonia sous la direction d'Otto Klemperer, 1964) ; *La Femme sans ombre* de Richard Strauss (rôle de Barak, aux côtés de Birgit Nilsson – sa femme –, James King – l'Empereur –, Leonie Rysanek – l'Impératrice –, avec l'Orchestre de l'Opéra de Vienne sous la direction de Karl Böhm, 1977) ; *Tristan et Isolde* de Wagner (rôle de Kurwenal, aux côtés de Jon Vickers – Tristan –, Helga Dernesch – Isolde –, Christa Ludwig – Brangäne –, Karl Ridderbusch – le roi Marke –, avec le Chœur de la Deutsche Oper et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Herbert von Karajan, 1971) ; *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck (rôle de Peter, aux côtés de Brigitte Fassbänder – Hänsel –, Lucia Popp – Gretel –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Georg Solti, 1978).

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. LORENZ, *Christa Ludwig-Walter Berry*, Vienne, 1968
E. BIRNBAUM, *Walter Berry*, Henschel Verlag, Berlin, 2001.

Copyrighted material

BERTON LILIANE (1924-2009)

La soprano française Liliane Berton naît le 11 juillet 1924 à Bully (auj. Bully-les-Mines), dans le Pas-de-Calais. Elle étudie le chant au Conservatoire de Lille, puis au Conservatoire de Paris, avant de faire ses débuts, en 1952, à l'Opéra-Comique, lors de la création du « roman musical » *Dolorès* de Michel-Maurice Lévy. Elle est immédiatement engagée dans la troupe de l'Opéra de Paris. Sur ces deux scènes parisiennes, et dans de nombreux autres théâtres, Liliane Berton s'impose – avec sa voix claire, d'une grande agilité, et sa diction impeccable – parmi les grandes sopranos colorature de sa génération, incarnant l'Amour et Euridice (*Orphée et Euridice* de Gluck), Chérubin et Suzanne (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Rosine (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Sophie et Poussette (*Werther* et *Manon*, respectivement, de Massenet), Néméa (*Si j'étais roi* d'Adolphe Adam), Siébel (*Faust* de Gounod), Leïla (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet)... Le 21 juin 1957, au Palais-Garnier, elle incarne sœur Constance lors de la création en français de *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, sous la direction de Pierre Dervaux, aux côtés de Denise Duval, de Régine Crespin et de Rita Gorr. En 1962, elle chante, en allemand, Sophie au Palais-Garnier, au côté d'Elisabeth Schwarzkopf (la Maréchale) dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Sa carrière se déroule principalement en France mais elle sera notamment une Suzanne exceptionnelle au festival de Glyndebourne, en 1963. Elle est aussi en 1967 une interprète remarquable de Lucy, dans la version française du *Téléphone*, de Gian Carlo Menotti, donné à l'Opéra de Monte-Carlo. À la fin de sa carrière, vers 1966, elle se tourne vers l'enseignement du chant, mais elle interprétera encore beaucoup

Copyrighted material

l’opérette, notamment le rôle-titre des *Noces de Jeannette* de Victor Massé. Liliane Berton meurt à Paris, le 22 avril 2009.

E.U.

Copyrighted material

BJÖRLING JUSSI (1911-1960)

Johan Jonaton (Jussi) Björling naît à Stora Tuna (Suède) le 5 février 1911 dans une famille très musicienne, et même très « vocale ». Son père, Karl David Björling, était ténor professionnel, et il enseigna le chant à ses trois fils, Karl Johan Olof (Olle), Karl Gustaf (Gösta) et Jussi, le cadet. Le Quatuor Björling, où Jussi chante de sa voix de soprano, fit une série de tournées à partir de 1916, et lui permit de monter pour la première fois sur scène à l'âge de six ans. En 1920, le Quatuor réalisa même quelques enregistrements aux États-Unis.

En 1928 Jussi entre au Conservatoire de Stockholm, où il étudie le chant avec Joseph Hislop et John Forsell. Il est également élève de l'école de chant de l'Opéra royal de Stockholm. Il y fait sa première apparition le 21 juillet 1930, dans *Manon Lescaut* de Puccini, dans le petit rôle du Lampionaio. Son vrai, grand début sur cette scène aura lieu le 20 août de la même année, et le rôle choisi sera Don Ottavio du *Don Giovanni* de Mozart. Suivront très vite Arnold du *Guillaume Tell* de Rossini, et Jonathan dans *Saul et David* de Carl Nielsen. Björling demeurera associé à ce théâtre jusqu'en 1939, malgré une carrière internationale grandissante, et ne rompra jamais ses liens avec Stockholm.

En 1937, ses premiers enregistrements sont distribués à l'échelle internationale, ce qui lui vaut de signer des contrats de plus en plus prestigieux. Ainsi le 8 décembre 1937 chante-t-il le Duc du *Rigoletto* de Verdi à Chicago ; le 24 novembre 1938, il fait des débuts sensationnels au Metropolitan Opera de New York, dans *La Bohème* de Puccini, et, le 12 mai 1939, il chante *Le Trouvère* de

Copyrighted material

Verdi au Covent Garden de Londres. On salue en lui « le second Caruso », et « un des plus grands chanteurs de notre temps ».

La guerre l'oblige à revenir en Suède, où il donne des concerts réguliers. Après la fin des hostilités, il apparaît à nouveau sur toutes les scènes internationales, devenant entre autres une star irremplaçable du Metropolitan Opera. Il fréquente la plupart des scènes américaines : en 1955, à Chicago, il chante ainsi *Le Trouvère* avec Maria Callas. Malheureusement, ses triomphes seront de courte durée, et une maladie de la gorge l'obligera bientôt à annuler de plus en plus d'engagements. En 1954, il ne pourra participer à l'exécution du *Bal masqué* de Verdi sous la direction de Toscanini, qui fit l'objet d'un enregistrement en direct. La mort l'emportera avant qu'il ne puisse enregistrer le même rôle, aux côtés de sa grande compatriote, Birgit Nilsson. Il disparaît le 9 septembre 1960, à Stockholm.

Sa voix, au timbre très original, doré et opalisant, était admirablement formée, parfaitement homogène sur toute l'étendue, capable autant d'une ligne pure et veloutée, que de grands éclats de puissance. Grâce à cette technique admirable, il put aborder des rôles aussi différents que le Duc, Manrico, Radamès et Kalaf, Rodolfo et Cavaradossi, ainsi que — dans le répertoire français — Faust et Des Grieux. Sa voix fut particulièrement bien servie par l'enregistrement, et il nous a légué une série de disques précieux, où la plupart de ses rôles sont préservés. Signalons particulièrement *La Bohème* sous la direction de Thomas Beecham. On peut y admirer son style impeccable, son extraordinaire musicalité, un legato soyeux et un aigu resplendissant. Chanteur aux goûts classiques, il n'est jamais devenu une star en Italie qui, apparemment, n'appréciait guère sa sobriété.

Copyrighted material

Piotr KAMINSKI

Copyrighted material

BLANC ERNEST (1923-2010)

Considéré comme le plus grand baryton français de la seconde moitié du XXe siècle, Ernest Blanc naît à Sanary-sur-Mer, le 1er novembre 1923. Il exerce d'abord le métier de tourneur à l'arsenal de Toulon. En 1946, le directeur du conservatoire de cette ville l'entend chanter et, conquis par ses dons, le persuade de s'inscrire dans son établissement. Ernest Blanc en sort en 1949, avec un prix d'excellence. Il débute à l'Opéra de Marseille en 1950, dans le rôle de Tonio (*Paillasse* de Leoncavallo). En 1954, il triomphe au Palais-Garnier, à Paris, dans le rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi. Engagé par l'Opéra de Paris, il inscrit à son répertoire Valentin (*Faust* de Gounod), Amonasro (*Aïda* de Verdi), le Grand Prêtre (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* de Wagner), Renato (*Un bal masqué* de Verdi), le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart... Le 15 avril 1955, il participe, au Palais-Garnier, à la création de la tragédie lyrique *Numance* de Henry Barraud (rôle de Théogène, aux côtés de Rita Gorr, d'Alain Vanzo, de Jean Giraudeau). À l'Opéra-Comique, il incarne Zurga (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet), Tonio...

Wieland Wagner l'appelle à Bayreuth, où il est un exceptionnel Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) en 1958 et en 1959, aux côtés de Leonie Rysanek (1958) et d'Elisabeth Grümmer (1959) – Elsa –, d'Astrid Varnay (1958) – Ortrud – et de Sándor Kónya – Lohengrin – sous la baguette d'André Cluytens (1958) et de Lovro von Matačić (1959). Ce seront ses seules apparitions sur la colline sacrée : « Bayreuth vous mange la moitié de l'été », dira-t-il. Affirmant que son équilibre familial est indispensable à son

Copyrighted material

épanouissement artistique, il modère sa carrière internationale. Il apparaît à la Scala de Milan, où il triomphe en 1960 en Escamillo (*Carmen* de Bizet) sous la baguette de Nino Sanzogno, aux côtés de Giulietta Simionato – Carmen – et de Giuseppe Di Stefano – Don José ; il reviendra à la Scala en 1970 et 1971 (le Grand Prêtre), sous la direction de Georges Prêtre, et en 1972 (Escamillo, sous la baguette de Prêtre, au côté de la Carmen de Fiorenza Cossotto). Il se produit à San Francisco (1959), à Glyndebourne (1960), à Édimbourg, au Covent Garden de Londres (1961), au Metropolitan Opera de New York et à la Deutsche Oper de Berlin (1963)... Son répertoire s'est élargi – il s'étend d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck (Oreste) et de *I Puritani* de Bellini (Riccardo Forth) à *Thaïs* de Massenet (Athanaël) – mais il se montre très exigeant dans le choix de ses rôles. Après une éclipse, il revient à Paris, à l'instigation de Rolf Liebermann, administrateur général de l'Opéra de Paris depuis 1973. Il incarne le Comte de Luna (*Le Trouvère* de Verdi, 1976), le Grand Prêtre (1978), le rôle-titre du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók (Salle Favart, 1980), Golaud (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), le Père (*Louise* de Gustave Charpentier). Ernest Blanc fait ses adieux en 1987, à l'Opéra de Nice, en Lescaut (*Manon* de Massenet). Homogénéité du timbre, musicalité innée, puissance de sa voix sur une large étendue, diction impeccable : mort le 22 décembre 2010 en Gironde, il fut un des plus grands interprètes des rôles de baryton héroïque.

Dans sa discographie, on retiendra les références que demeurent les enregistrements de *Faust* (Valentin, avec Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, Rita Gorr et Boris Christoff, Chœurs et Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. André Cluytens, 1958), *Lohengrin* (Telramund, enregistré au festival de Bayreuth en 1958, avec Sándor Kónya, Leonie Rysanek, Astrid Varnay, dir. André Cluytens ; enregistré au festival de Bayreuth en

Copyrighted material

1959, avec Sándor Kónya, Elisabeth Grümmer, Astrid Varnay, dir. Lovro von Matačić), *Carmen* (Escamillo, avec Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, Janine Micheau, Chœurs et Maîtrise de la Radiodiffusion française, Orchestre national de la Radiodiffusion française, dir. Thomas Beecham, 1959), *Les Pêcheurs de perles* (Zurga, avec Janine Micheau, Nicolai Gedda, Jacques Mars, Chœur et Orchestre du Théâtre de l'Opéra-Comique, dir. Pierre Dervaux, 1960), *Iphigénie en Tauride* de Gluck (Oreste, avec Rita Gorr, Nicolai Gedda, Orchestre des Concerts du Conservatoire, dir. Georges Prêtre, 1961), *Samson et Dalila* (le Grand Prêtre, avec Jon Vickers, Rita Gorr, Chœurs René Duclos, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. Georges Prêtre, 1962), *I Puritani* (Riccardo Forth, avec Joan Sutherland, Nicolai Gedda, Orchestre de Philadelphie, dir. Richard Bonynge, sur le vif, 18 avril 1963), *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (Dapertutto, avec Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, George London, Michel Sénéchal, Chœurs René Duclos, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Cluytens, 1964-1965). On pourra consulter la biographie de Georges Farret, *Rita Gorr & Ernest Blanc : les Telramund de Bayreuth*, Autres temps, Gémenos (Bouches-du-Rhône), 2005.

E.U.

Copyrighted material

BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)

Directeur d'opéra, pianiste, musicologue et homme politique italien, Massimo Bogianckino étudie le piano avec Alfredo Casella à l'Accademia di Santa Cecilia, à Rome, et avec Alfred Cortot à l'École normale de musique de Paris ; il étudie aussi la composition avec Virgilio Mortari et la musicologie avec Luigi Ronga à l'université de Rome et avec Paul-Marie Masson à la Sorbonne. Il commence par se produire comme pianiste avant d'opter pour l'enseignement et les études musicologiques, au Carnegie Institute de Pittsburgh (1948-1951), aux conservatoires de Pesaro (1951-1957) et de Rome (1957-1967) ainsi qu'à l'université de Pérouse (1967-1994). En 1978, il fonde la revue *Esercizi : arte musica spettacolo*. Son ouvrage *L'arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti* (Rome, 1956 ; traduction en anglais, *The Harpsichord Music of Domenico Scarlatti*, Rome, 1967) fait date dans les études sur le compositeur et claveciniste italien, en plaçant l'étude proprement stylistique dans le contexte historique. Il a également publié un livre sur le théâtre musical en France et en Italie à l'époque baroque (*Aspetti del teatro musicale in Italia e in Francia nell'età Barocca*, Rome, 1967). Directeur éditorial de la remarquable *Enciclopedia dello spettacolo* de 1958 à 1962, il occupe de nombreuses fonctions d'administrateur ou de directeur artistique d'institutions musicales : Teatro dell'Opera de Rome (1963-1968), festival dei Due Mondi de Spoleto (1968-1971), Scala de Milan (1972-1974), Teatro Comunale de Florence (1975-1981, 1991-1994). Il est administrateur général de l'Opéra de Paris du

Copyrighted material

31 mai 1983 au 24 septembre 1985 ; son mandat est marqué par la création, le 28 novembre 1983 au Palais-Garnier, de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, commandé par Rolf Liebermann ; sa programmation à Paris est tournée vers le grand répertoire français du XIXe siècle, avec notamment, en 1985, un remarquable *Robert le diable* de Meyerbeer ; il programme également des productions de *Moïse et Pharaon* et du *Siège de Corinthe* de Rossini, de *Jérusalem* et de *Don Carlos* de Verdi en français, alternant avec la version italienne. Adhérent du Parti socialiste italien, Massimo Bogianckino est maire de Florence à partir de septembre 1985 mais il doit démissionner en 1989 à la suite d'un infarctus. Massimo Bogianckino meurt le 7 décembre 2009, à Florence.

E.U.

Copyrighted material

BÖHM KARL (1894-1981)

Introduction

Karl Böhm fut l'ultime représentant des chefs d'orchestre autrichiens et allemands qui avaient connu les derniers compositeurs postromantiques ainsi que les créateurs des chefs-d'œuvre de Brahms et de Wagner. Avec lui a disparu une conception de l'interprétation transmise de maître à disciple, dans le respect d'une tradition vivante.

Au cours de sa carrière, ses interprétations ont peu évolué ; elles se sont approfondies et constituent un témoignage irremplaçable d'un certain style de direction d'orchestre hérité du postromantisme. Ses enregistrements de l'œuvre de Richard Strauss comptent parmi les plus authentiques en raison des liens étroits qui unissaient les deux hommes.

• Le parti de la musique

Karl Böhm voit le jour à Graz le 28 août 1894, dans une famille de juristes dont l'idole se nomme Richard Wagner. Il travaille au Conservatoire de sa ville natale, où il étudie le piano, puis à Vienne, avec Eusebius Mandyczewski, l'ami fidèle de Brahms, qui l'initie à la théorie. Après un séjour de deux ans dans l'armée, au début de la Première Guerre mondiale, il est réformé et, en 1916, devient répétiteur au théâtre municipal de Graz, où il fait ses débuts de chef lyrique le 17 octobre 1917, dans *Der Trompeter von Säkkingen* de Viktor Nessler. Il y est nommé deuxième chef en 1919 et premier

Copyrighted material

chef en 1920 ; il effectue en même temps des études juridiques, sanctionnées en 1919 par un doctorat.

En 1921, Bruno Walter lui offre une place de troisième chef à l'Opéra de Munich. Böhm découvre de nouvelles conditions de travail dans l'un des plus grands théâtres de l'époque. Walter l'initie à l'art mozartien et éveille en lui une véritable passion. Un an plus tard, Walter est remplacé par Hans Knappertsbusch, que Mozart intéresse peu ; Böhm obtient de diriger ses opéras. À la même époque, il a son premier contact avec la musique de Richard Strauss, qui jouera un rôle déterminant au cours de sa carrière ; il dirige *Ariane à Naxos* en 1923 et *Le Chevalier à la rose* en 1925. Le répertoire du jeune chef d'orchestre est très ouvert : il dirige aussi bien *Carmen* de Bizet que *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Le Rossignol* de Stravinski, ou *L'Heure espagnole* de Ravel.

En 1927, il quitte Munich pour Darmstadt, où on lui offre sa première place de *Generalmusikdirektor*. Ses principaux collaborateurs sont Carl Ebert, *Generalintendant*, et Rudolf Bing, le directeur administratif. Le premier deviendra en 1934 l'animateur du festival de Glyndebourne au côté de Fritz Busch, le second présidera aux destinées du festival d'Édimbourg (1947-1949) et du Metropolitan Opera de New York (1950-1972). Dans cette petite ville d'Allemagne sont donc réunies à la tête du théâtre trois personnalités marquantes du monde lyrique. Une liaison est établie avec la Kroll Oper de Berlin, que dirige alors Otto Klemperer ; Darmstadt reçoit ainsi toutes les nouvelles productions, comme *Neues vom Tage*, de Paul Hindemith, ou *Das Leben des Orest*, de Ernst Křenek. En 1931, Böhm dirige *Wozzeck*, un opéra auquel il restera particulièrement attaché ; Berg est dans la salle, et les deux hommes se lient d'amitié.

Copyrighted material

Après quatre ans passés à Darmstadt, Böhm est sollicité par l'Opéra de Hambourg ; il y sera Generalmusikdirektor de 1931 à 1933. Il rencontre Richard Strauss, dont il a déjà dirigé la plupart des ouvrages, et il devient vite son interprète de prédilection. En 1933, Böhm débute à la Staatsoper de Vienne et, un an plus tard, il prend la succession de Fritz Busch à la Staatsoper de Dresde, où il crée deux opéras de Strauss, *La Femme silencieuse*, en 1935, et *Daphné*, en 1938, qui lui est dédié. Il y dirige également en première audition *Massimilla Doni* de Othmar Schoeck (1937) et *Romeo und Julia* de Heinrich Sutermeister (1940).

La période « saxonne » de Böhm est particulièrement fertile : muni d'une solide expérience, il remanie profondément l'effectif de la Staatskapelle et forme l'orchestre à son image. Une importante série d'enregistrements est alors réalisée. Si, avant Darmstadt, Böhm dirigeait exclusivement au théâtre, les concerts étant l'apanage du Generalmusikdirektor, il consacre maintenant une part plus large de son temps à ces derniers. C'est un fait nouveau dans sa carrière mais, jusqu'à ses derniers jours, il restera avant tout un homme de théâtre.

En 1938, il dirige son premier *Don Giovanni* au festival de Salzbourg. La cité mozartienne adopte d'emblée le jeune chef, qui deviendra un habitué.

En 1943, Böhm quitte Dresde pour prendre la direction musicale de l'Opéra de Vienne. Il entreprend de restructurer la vénérable maison, mais il ne peut y rester qu'un an : le théâtre ferme ses portes au cours de l'été de 1944 avant d'être détruit par un bombardement le 12 mars 1945.

Copyrighted material

La fin des hostilités annonce une période douloureuse : bien qu'ayant toujours refusé d'adhérer au parti nazi – et avoir déclaré, en 1933, qu'il n'appartenait qu'à un seul parti, celui de la musique –, Böhm est interdit de direction jusqu'en 1947. Il s'engage alors dans une carrière de chef invité qui le mène à la Scala de Milan (1948), à Paris (1949) et régulièrement au festival de Salzbourg, où il crée *Der Prozess*, de Gottfried von Einem (1953). Pendant trois ans (1950-1953), il dirige la saison allemande au Teatro Colón de Buenos Aires, où il donne notamment *Wozzeck* en espagnol.

Lors de la réouverture de la Staatsoper de Vienne – c'est lui qui dirige, le 5 novembre 1955, le *Fidelio* inaugural –, il est à nouveau nommé directeur (1954-1956). Mais, malgré un contrat très précis à cet égard, ses fréquents déplacements à l'étranger sont mal admis, et une cabale le force à démissionner ; il est remplacé par Karajan. Böhm refusera alors toute fonction permanente. Sa carrière se déroulera surtout en Allemagne, en Autriche et en Italie. Il débute au Met le 28 octobre 1957, en ouvrant la saison avec *Don Giovanni*. Deux ans plus tard, il dirige *Tristan et Isolde* à Berlin dans une production de Wieland Wagner. Les deux hommes avaient déjà inauguré ensemble l'Opéra de Düsseldorf, avec *Aïda*, en 1954. De 1962 à 1971, Böhm dirigera régulièrement à Bayreuth : 22 fois *Tristan* (1962-1964, 1966, 1968-1970) ; trois cycles complets du *Ring* (deux en 1965, ultime *Tétralogie* de Wieland Wagner ; un en 1966), *La Walkyrie* et *Le Crépuscule des dieux* en 1967 ; *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1964 et 1968) ; *Le Vaisseau fantôme* (1971). Il enregistre alors « sur le vif » la *Tétralogie*, *Tristan et Isolde* et *Le Vaisseau fantôme*.

Copyrighted material

Karl Böhm, 1950. *Économe de ses gestes — on a dit de lui qu'il dirigeait avec son regard plutôt qu'avec ses mains —, Böhm tenait de Richard Strauss l'idée que «la main droite du chef est une chose tout extérieure, grâce à laquelle les musiciens savent avec précision où ils en sont du point de vue rythmique. Tout le reste appartient au domaine du spirituel».*

Copyrighted material

La France ne le découvre qu'en 1972, à l'occasion des représentations de *La Femme sans ombre* de Strauss à l'Opéra de Paris. Il devient vite un habitué des scènes françaises, dirigeant *Tristan* aux Chorégies d'Orange en 1973, *L'Enlèvement au sérail* en 1976 et *La Flûte enchantée* en 1977, à l'Opéra de Paris, ainsi que de nombreux concerts. Infatigable, il dirige l'Orchestre philharmonique de Vienne dans ses principaux déplacements à l'étranger. En 1979, Salzbourg célèbre ses quatre-vingt-cinq ans avec *Ariane à Naxos*. Le poids des années se fait sentir : il dirige assis mais refuse de ralentir ses activités. Au début de l'année 1981, au cours du tournage cinématographique d'*Elektra*, il est victime d'une crise cardiaque. Il doit renoncer à conduire la reprise d'*Ariane*, prévue au festival de Salzbourg pour son anniversaire ; il est terrassé à Salzbourg par une nouvelle crise le 14 août 1981.

• La fin d'une lignée

De son vivant, déjà, Böhm faisait partie de la légende des grands chefs d'orchestre. Ses colères étaient réputées, mais ceux qui savaient découvrir l'autre aspect de son caractère connaissaient un homme généreux, spontané et profondément intransigeant à l'égard de la musique. Il avait perdu l'usage d'un œil depuis très longtemps et, sa vue s'affaiblissant, dirigeait sans lire la musique. Les contacts étaient parfois difficiles et il est certain que les musiciens viennois et berlinois entretenaient avec lui des relations beaucoup plus cordiales que les Parisiens, qui ne l'avaient connu qu'assez tard.

Böhm avait reçu de Bruno Walter un sens du phrasé et de l'allégement des masses propre à servir Mozart. Richard Strauss lui avait donné le sens du temps exact, adapté à chaque œuvre mais aussi à chaque circonstance. Il avait également profité des conseils de Carl Muck, dont il vénérait la direction wagnérienne. Chef de

Copyrighted material

tradition, fidèle à lui-même et à la musique qu'il servait, Böhm était une exception au sein d'une époque où domine la remise en question permanente. Ses interprétations sont restées étonnamment proches les unes des autres tout au long de sa carrière : point de ces grandes fluctuations auxquelles nous ont habitués Charles Münch, Herbert von Karajan ou Leonard Bernstein, mais une marche lente et progressive vers un idéal artistique impossible à atteindre.

Sa conception mozartienne étonne par sa vie intérieure, mais elle continue de dérouter dans le contexte actuel. De même, sa vision de Richard Strauss – la plus authentique que nous connaissions, probablement – peut sembler dépassée par la lecture brillante et tempétueuse de certains de ses successeurs (Karajan, Solti, Sinopoli, Carlos Kleiber..). Böhm a refusé de suivre l'évolution d'une époque pour rester lui-même.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, les neuf symphonies, Orchestre philharmonique de Vienne, 1970-1972
A. BERG, *Wozzeck*, avec Walter Berry (Wozzeck), Christel Goltz (Marie), Murray Dickie (Andres), Karl Dönch (le Docteur), Max Lorenz (le Tambour-major), Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Vienne, 1955 ; avec Dietrich Fischer-Dieskau (Wozzeck), Evelyn Lear (Marie), Fritz Wunderlich (Andres), Gerhard Stolze (le Capitaine), Chœur et Orchestre de la Deutsche Oper de Berlin, 1965 ; *Lulu* (version inachevée), avec Anja Silja (Lulu), Hans Hotter (Schigolch), Waldemar Kmentt (Alwa), Martha Mödl (la Comtesse Geschwitz), Chœurs et orchestre de l'Opéra de Vienne, 1968
J. BRAHMS, les quatre symphonies, Orchestre philharmonique de Vienne, 1975
W. A. MOZART, *Les Noces de Figaro*, avec Gundula Janowitz (la Comtesse Almaviva), Dietrich Fischer-Dieskau (le Comte Almaviva), Hermann Prey (Figaro), Edith Mathis (Susanna),

Copyrighted material

Tatiana Troyanos (Cherubino), Chœurs et orchestre de l'Opéra de Berlin, 1968 ; *Don Giovanni*, avec Dietrich Fischer-Dieskau (Don Giovanni), Ezio Flagello (Leporello), Birgit Nilsson (Donna Anna), Martina Arroyo (Donna Elvira), Chœurs et orchestre du Théâtre national de Prague, 1967 ; *Così fan tutte*, avec Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Christa Ludwig (Dorabella), Graziella Sciutti (Despina), Waldemar Kmentt (Ferrando), Hermann Prey (Guglielmo), Karl Dönch (Don Alfonso), Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Vienne, festival de Salzbourg 1962 ; avec Gundula Janowitz (Fiordiligi), Brigitte Fassbaender (Dorabella), Reri Grist (Despina), Peter Schreier (Ferrando), Hermann Prey (Guglielmo), Dietrich Fischer-Dieskau (Don Alfonso), Chœurs et orchestre de l'Opéra de Vienne, festival de Salzbourg 1972 ; avec Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Christa Ludwig (Dorabella), Hanny Steffek (Despina), Alfredo Kraus (Ferrando), Giuseppe Taddei (Guglielmo), , Walter Berry (Don Alfonso), Chœurs et orchestre Philharmonia, 1962 ; *La Flûte enchantée*, avec Leopold Simoneau (Tamino), Hilde Güden (Pamina), Walter Berry (Papageno), Kurt Böhme (Sarastro), Chœurs de la R.I.A.S. et Orchestre philharmonique de Berlin, 1964 ; intégrale des symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin, 1974

R. STRAUSS, *Salomé*, avec Gwyneth Jones (Salomé), Dietrich Fischer-Dieskau (Jokanaan), Chœurs et orchestre de l'Opéra de Hambourg, 1970 ; *Elektra*, avec Inge Borkh (Elektra), Dietrich Fischer-Dieskau (Orest), Jean Madeira (Klytämnestra), Marianne Schech (Chrysothemis), Fritz Uhl (Aegisth), Chœurs de l'Opéra de Dresde, Staatskapelle de Dresde, 1960 ; *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Danse des sept voiles de Salomé*, *Suite du Chevalier à la rose*, Orchestre philharmonique de Berlin, 1963

R. WAGNER, *Le Vaisseau fantôme*, avec Thomas Stewart (le Hollandais), Gwyneth Jones (Senta), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1971 ; *La Tétralogie*, avec Theo Adam (Wotan, Der Wanderer), Wolfgang Windgassen (Loge, Siegfried), Gustav Neidlinger (Alberich), Martti Talvela (Fasolt), Kurt Böhme (Fafner), James King (Siegmund), Leonie Rysanek (Sieglinde), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Josef Greindl (Hagen), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1966-1967 ; *Tristan et Isolde*, avec Birgit Nilsson (Isolde), Wolfgang Windgassen (Tristan), Christa Ludwig Brangäne), Martti Talvela (le Roi Marke), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1966.

Bibliographie

Copyrighted material

K. BÖHM, *Ich erinnere mich ganz genau*, H. Weigel éd., Fritz Molden Verlag, Vienne, 1974 (*Ma Vie*, J.-C. Lattès, Paris, 1974 ; *A Life remembered : memoirs*, Boyars, 1992) ; *Begegnung mit Richard Strauss*, F. E. Dostal éd., Doblinger, Vienne, 1964
F. ENDLER, *Karl Böhm : ein Dirigentenleben*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1981
H. HOYER, *Karl Böhm an der Wiener Staatsoper (1933-1981) : eine Dokumentation*, Österreichischer Bundestheaterverband, Vienne, 1981
J. WECHSBERG, « Karl Böhm », in *Opera*, vol. XXVIII, pp. 1118-1126, 1977.

Copyrighted material

BOLÉT JORGE (1914-1990)

Jorge Bolét s'est trompé d'époque. Modelé par les plus grands maîtres du début du xxe siècle, il était sans doute – avec Claudio Arrau, bien sûr – l'ultime représentant du grand style romantique. Hélas ! quand il se lance dans la carrière, le public, lassé des excès et des facilités dont abusent de moins talentueux que lui, se détourne de cette école glorieusement illustrée par Sergueï Rachmaninov, Guiomar Novães, Benno Moiseiwitsch, Josef Lhévinne... Il n'a d'oreille que pour l'intérieure rigueur de l'esthétique germanique dont il redécouvre alors les beautés. Comment aurait-il pu reconnaître le génie très particulier d'un pianiste que de prenantes activités professorales et diplomatiques éloignaient en outre fréquemment de la scène ? Pendant plusieurs décennies, Jorge Bolét est resté un parfait inconnu.

S'il naît à La Havane, le 15 novembre 1914, il optera plus tard pour la nationalité américaine. Ses professeurs au Curtis Institute de Philadelphie, entre 1926 et 1935, sont les plus marquants du xxe siècle : Josef Hofmann, Leopold Godowsky et son gendre David Saperton, Moriz Rosenthal. Pendant deux ans, il achève sa formation musicale à Paris et à Vienne, avec notamment Emil von Sauer, qu'il ne reconnaîtra cependant pas comme son maître le plus influent. De retour aux États-Unis, il s'initie avec Fritz Reiner à la direction d'orchestre. Jorge Bolét fait alors de discrets débuts américains mais commence surtout une double carrière de professeur et de diplomate. Il est assistant de Rudolf Serkin au Curtis Institute (1939-1942), enseigne à l'Indiana School of Music (1968-1977), puis à l'université de Bloomington, avant de succéder,

Copyrighted material

en 1977, à Rudolf Serkin comme directeur du Curtis Institute. Cela ne l'empêche pas d'être attaché culturel de l'ambassade de Cuba à Washington (1942-1945), ni même de prendre en 1946 les responsabilités de directeur musical du quartier général américain à Tōkyō. Ce dernier poste lui permet de diriger en première audition japonaise *Le Mikado*, opérette de Gilbert et Sullivan. En 1960, c'est lui qui double Dirk Bogarde, qui incarne Liszt dans le film *Song without End*. Bien que son répertoire soit essentiellement consacré a Liszt et à Chopin, il assure néanmoins la création des concertos pour piano de John La Montaine et de Joseph Marx, ainsi que celle de la *Troisième Sonate pour piano* de Norman Dello Joio. Les silences de cette chronologie montrent cruellement quelle fut la longueur de sa traversée du désert. Il faudra attendre ce fameux récital à Carnegie Hall, en 1972, et, surtout, le compte rendu enthousiaste de Harold C. Schonberg, critique principal du *New York Times*, pour qu'il sorte enfin, à plus de cinquante-huit ans, d'un tenace anonymat. Il fera alors applaudir, dans les pages romantiques qu'il affectionne, un jeu aérien et transparent que magnifient les tempos souvent très retenus. Les concerts sont parfois de qualité inégale mais toujours demeure le talent unique d'un maître trop tard reconnu qui disparaît à Mountain View, en Californie, le 16 octobre 1990.

« Tous les génies que j'ai entendus étaient insolemment libres. Oui, il m'arrive de changer des accords ou de rajouter des arpèges comme dans la *Paraphrase sur Norma* de Liszt. » Des libertés avec le texte, certes – Vladimir Horowitz se permettait lui aussi ces privautés avec les partitions –, mais aussi, et surtout, une immense liberté créatrice sans laquelle la musique ne saurait survivre à l'époque qui l'a vue naître. Et, dans cet art que l'on a pu croire définitivement perdu, Jorge Bolét montre de somptueuses qualités : un toucher digne de celui d'Alfred Cortot, une virtuosité

Copyrighted material

phénoménale, un sens souverain de la polyphonie et des plans sonores, une allure qui touche à la noblesse.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BORDONI FAUSTINA (1697-1781)

Dotée, selon ses contemporains, d'une des plus belles voix de son temps, réputée pour sa maîtrise de la respiration, son talent dramatique ainsi que pour sa beauté physique, la mezzo-soprano italienne Faustina Bordoni est l'une des premières prima donna.

Née le 30 mars 1697 à Venise, dans une famille de la noblesse vénitienne, Faustina Bordoni étudie le chant avec Michelangelo Gasparini grâce à ses deux protecteurs, Alessandro et Benedetto Marcello. En 1716, elle fait sensation lors de ses débuts à Venise, au Teatro San Giovanni Grisostomo, dans *Ariodante* de Carlo Francesco Pollarolo. Dès 1722, sa renommée en Italie est telle qu'une médaille est frappée à Naples en son honneur. En 1723, elle se produit pour la première fois à Munich, dans *Griselda* de Pietro Torri. Après l'avoir entendue à l'Opéra de la cour de Vienne en 1724, Haendel l'engage pour chanter Roxana dans son opéra *Alessandro*, représenté par sa propre troupe au King's Theatre de Londres en 1726 ; c'est à cette occasion que Faustina Bordoni devient la rivale de Francesca Cuzzoni, autre grande soprano, qui incarne Lisaura. Les partisans de chacune des cantatrices exacerbent la tension qui règne entre elles, situation qui finit par provoquer, le 6 juin 1727, une violente altercation lors d'une représentation de *Astianatte* de Giovanni Bononcini. Les deux divas sont alors caricaturées sous les traits de Polly et de Lucy dans *L'Opéra du gueux* (*The Beggar's Opera*, 1728) de Johann Christoph Pepusch et John Gay ainsi que dans sa suite, *Polly*. Faustina – comme on la surnomme – va créer de nombreux rôles de Haendel : Alcestis dans

Copyrighted material

Admeto et Pulcheria dans *Riccardo Primo* en 1727, puis Emira dans *Siroe* et Elisa dans *Tolomeo* en 1728. Elle épouse en 1730 le compositeur Johann Adolf Hasse et s'établit avec lui à Dresde, où elle va se produire dans une quinzaine de ses opéras, de *Caio Fabricio* (1734) à *Ciro riconosciuto* (1751). Durant ses longs séjours en Italie, elle apparaît dans une trentaine d'ouvrages lyriques à Venise. En 1750, Faustina Hasse chante à la cour de Versailles. Bien qu'ayant fait ses adieux à la scène en 1751, elle demeure active jusque dans les années 1770. Elle s'installe alors avec son mari à Venise, où elle meurt le 4 novembre 1781.

E.U.

Copyrighted material

BORG KIM (1919-2000)

La basse finlandaise Kim Borg est l'un des plus célèbres représentants de l'école de chant scandinave. Né à Helsinki le 7 août 1919, il commence par faire des études de chimie et obtient un diplôme d'ingénieur. Après la Seconde Guerre mondiale, il entre à l'académie Sibelius de la capitale finlandaise, où il travaille le chant avec Heikki Teittinen. Il se perfectionne ensuite à Copenhague avec Magnus Andersen, à Stockholm avec Adelaida von Skilondz, puis en Autriche, en Italie et aux États-Unis. Il donne son premier concert en 1947 et débute sa carrière lyrique à Aarhus en 1951, dans le rôle de Colline (*La Bohème* de Puccini). L'année suivante, il est engagé dans la troupe de l'Opéra d'Helsinki et dans celle de l'Opéra royal de Copenhague. Sa carrière se développe à l'échelon international : il chante à Vienne, à Munich, à Berlin, est invité aux festivals de Glyndebourne (rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart en 1956, Don Pizzaro dans *Fidelio* de Beethoven en 1959 et le Prince Gremine dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski en 1968), d'Édimbourg et de Salzbourg (où il se produit en concert en 1956 et 1958 et interprète Pimène dans *Boris Godounov* de Moussorgski en 1965 et en 1966, sous la direction de Karajan). Il chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York en 1959 (le Comte Almaviva dans *Les Noces de Figaro* de Mozart) ; il appartiendra à la troupe de cette maison jusqu'en 1962. À partir de 1960, on le retrouve dans la troupe de l'Opéra royal de Stockholm et, de 1965 à 1968, dans celle de la Staatsoper de Hambourg, où il participe, le 11 octobre 1966, à la création de *Die Heimsuchung*, de Gunther Schuller. Il est l'un des rares artistes non russes à chanter le rôle-titre de *Boris Godounov* au Bolchoï de Moscou. En 1970, il

Copyrighted material

incarne Osmin dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart au festival de Drottningholm, en Suède. Il se fixe à Glostrup, au Danemark, et enseigne à l'Académie royale de musique de Copenhague de 1972 à 1989. Il meurt à Glostrup le 28 avril 2000.

La voix sombre et puissante de Kim Borg est davantage une voix de baryton-basse que de basse. Elle lui permet d'aborder un large éventail de rôles, des basses profondes du répertoire russe (Gremine, Rangoni dans *Boris Godounov*) à celles de l'opéra italien (Philippe II dans *Don Carlo* de Verdi, rôle-titre de *Mefistofele* de Boito), ainsi que des parties de baryton-basse caractéristiques comme Boris Godounov, Scarpia (*Tosca* de Puccini), Golaud (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) ou Méphisto dans le *Faust* de Gounod. Il incarne également Don Pizzaro, Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner) et, dans le répertoire mozartien, Sarastro (*La Flûte enchantée*) et Don Alfonso (*Così fan tutte*). Au cours des dernières années de sa carrière, sa voix s'étant allégée, il se trouve plus à l'aise dans certains emplois de baryton. Il mène aussi une carrière importante au concert, tant en oratorio que dans le domaine du lied.

Compositeur à ses heures, Kim Borg a écrit trois trios, un quatuor à cordes, un *Quintette diatonique* pour vents, un concerto pour trombone, un concerto pour contrebasse, une *Rhapsodie finnoise*, pour tuba et orchestre de chambre ou tuba et piano, deux symphonies et de nombreuses mélodies ; il est l'auteur d'un ouvrage didactique, *ABC for the Finnish Singer*, et a publié en 1992 ses mémoires, *Muistelmia*.

Parmi ses enregistrements, on retiendra : *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar (rôle du Prêtre, aux côtés de Janet Baker – l'Ange – et de Richard Lewis – Gerontius –, avec les Ambrosian

Copyrighted material

Singers et le Halle Orchestra sous la direction de John Barbirolli) ; *La Création* de Haydn (Raphaël, aux côtés d'Irmgard Seefried et de Richard Holm, avec le chœur de la cathédrale Sainte-Hedwige et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Igor Markevitch) ; *La Flûte enchantée* de Mozart (rôle du récitant, aux côtés de Ernst Haefliger – Tamino –, Maria Stader – Pamina –, Dietrich Fischer-Dieskau – Papageno –, Lisa Otto – Papagena –, Josef Greindl – Sarastro –, Rita Streich – la Reine de la nuit –, Chœur et Orchestre symphonique R.I.A.S. de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay, 1955) ; le *Requiem* de Mozart, aux côtés d'Irmgard Seefried, Gertrude Pitzinger, Richard Holm, avec le chœur de l'Opéra de Vienne et l'Orchestre symphonique de Vienne sous la direction d'Eugen Jochum ; le *Requiem* de Verdi, aux côtés de Maria Stader, Marianna Radev et Helmut Krebs, avec le chœur de la cathédrale Sainte-Hedwige et l'Orchestre symphonique R.I.A.S. de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BOSKOVSKY WILLI (1909-1991)

Le nom de Willi Boskovsky est indissociable du traditionnel concert du Nouvel An qu'il dirigea à Vienne pendant un quart de siècle, devenant ainsi l'interprète par excellence de la musique viennoise.

Il naît le 16 juin 1909 dans la capitale autrichienne et entre à l'âge de neuf ans à l'Académie de musique de Vienne, où il étudie le violon avec Mayrecker et Ernst Moravec. Il obtient son diplôme en 1926 et remporte en même temps le prix Kreisler. En 1932, il est engagé à l'Orchestre de l'Opéra et à l'Orchestre philharmonique de Vienne. En 1935, il est nommé professeur à l'Académie de musique de Vienne. La même année, il devient Konzertmeister de l'Orchestre de l'Opéra avant de succéder, dans les mêmes fonctions à la Philharmonie, à Arnold Rosé, aux côtés de Wolfgang Schneiderhan et Walter Barylli (1939-1971). Il est ainsi le violon solo de chefs aussi prestigieux que Hans Knappertsbusch, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler (avec lequel il enregistre plusieurs concertos), Karl Böhm ou Herbert von Karajan. La carrière de soliste qu'il avait commencée au début des années 1930 en jouant des concertos de Mozart avec Bruno Walter s'efface progressivement devant ses activités d'orchestre et de musique de chambre. Il crée divers ensembles : le Trio Boskovsky en 1937, le Quatuor Boskovsky en 1947, le Quatuor philharmonique de Vienne (avec Philipp Matheis, Günther Breitenbach et Nikolaus Hübner, que remplaceront plus tard Otto Strasser, Rudolf Streng et Robert Scheiwein), et surtout l'Octuor de Vienne, fondé en 1948 pour jouer le *Septuor* de Beethoven et l'*Octuor* de Schubert et dont il restera,

Copyrighted material

jusqu'en 1958, le principal animateur avec son frère, le clarinettiste Alfred Boskovsky (né en 1913). Il forme avec la pianiste Lili Kraus un duo qui marquera pour longtemps l'interprétation mozartienne et qui s'élargit, à l'occasion, au trio en compagnie du violoncelliste Nikolaus Hübner. Sa passion pour la musique de Johann Strauss l'incite à monter sur l'estrade de chef d'orchestre pour succéder à Clemens Krauss (mort en mai 1954) lors du concert viennois du Nouvel An de 1955 : il dirigera ce concert traditionnel jusqu'en 1979. Au début des années1960, il réunit de jeunes instrumentistes de la Philharmonie pour former l'Ensemble Mozart de Vienne avec lequel il se consacre aux œuvres de circonstance du musicien salzbourgeois (sérénades, divertissements et danses). Sa carrière de chef d'orchestre reste exclusivement consacrée au répertoire viennois. En 1969, il prend la direction de l'Orchestre Johann Strauss de Vienne qu'avait fondé Eduard Strauss en 1890. Il est invité dans le monde entier à diriger la musique des Strauss, mais c'est surtout avec les orchestres viennois qu'il donne le meilleur de lui-même. Il meurt à Visp (Suisse) le 21 avril 1991. Il avait reçu la médaille Mozart de Vienne et de Salzbourg.

La notoriété du concert du Nouvel An et sa diffusion dans les principaux pays du monde ont accentué, aux yeux du grand public, l'image d'un Boskovsky chef d'orchestre, dirigeant parfois le violon à la main et assurant lui-même les solos, à l'instar de Johann Strauss. Sa vision des valses de Strauss reflétait une tradition soigneusement entretenue de charme flirtant avec le maniérisme. Il savait mieux que quiconque recréer cette impression de balancement et d'instabilité rythmique propres à la valse viennoise en faisant rebondir le premier temps pour retarder et précipiter légèrement les deux derniers. Mais c'était avant tout un violoniste et un chef de pupitre de grand talent. Il possédait une sonorité chaleureuse que l'on retrouve dans tous les grands solos d'orchestre

Copyrighted material

des enregistrements de la Philharmonie de Vienne, notamment dans les poèmes symphoniques de Richard Strauss gravés sous la direction de Herbert von Karajan. Pendant trente-deux ans, il a maintenu le style et la sonorité inoubliables des cordes des Wiener Philharmoniker et constitue un maillon essentiel de l'évolution de cet orchestre au xxe siècle. Son enregistrement intégral des sonates pour violon et piano et des trios pour piano, violon et violoncelle de Mozart avec Lili Kraus et Nikolaus Hübner demeure un document précieux où la vie et l'inspiration sans cesse renouvelée semblent se moquer des modes et des styles d'interprétation.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BOUKOFF YOURI (1923-2006)

Situé au carrefour de deux cultures, le Français d'origine bulgare Youri Boukoff est l'un des rares pianistes de l'après-guerre à avoir uni aussi intimement dans son jeu la puissance de la technique russe à la clarté d'élocution de la tradition française.

Youri (Yuri) Boukoff naît à Sofia, en Bulgarie, le 1er mai 1923. Sa mère, cantatrice d'origine russe, l'initie très tôt au piano. Il poursuit ses études à Sofia, à l'Académie de musique de l'État bulgare, avec un des meilleurs professeurs de piano de son pays, Andreï Stoïanov, frère du compositeur Veselin Stoïanov. En 1938, il donne, dans sa ville natale, son premier récital en public. Après la Seconde Guerre mondiale, il remporte le concours national de Bulgarie, ce qui lui permet d'obtenir du gouvernement français une bourse pour venir étudier au Conservatoire de Paris.

Il y entre dans la classe d'Yves Nat, dont il ressort en 1946, nanti d'un premier prix de piano. Il bénéfice à cette époque des conseils de personnalités de sensibilités aussi diverses que Georges Enesco, Edwin Fischer, Marguerite Long ou Jacques Février. En quelques années, il remporte de nombreux prix internationaux : il est lauréat du Concours international d'exécution musicale de Genève en 1947, quatrième prix au Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud en 1949 – ce qui est plus qu'honorable, car il est devancé par Aldo Ciccolini et Ventsislav Yankoff (ex aequo), Daniel Wayenberg et Paul Badura-Skoda – et, en 1952, huitième prix d'un concours musical international Reine Élisabeth de Belgique particulièrement relevé puisqu'il retrouvait en finale, entre autres

Copyrighted material

candidats, Leon Fleisher, Karl Engel, Maria Tipo et Philippe Entremont. Il est naturalisé français en 1952. Le développement de sa carrière internationale va, en 1956, faire de lui le premier pianiste européen autorisé à effectuer une tournée en Chine.

Youri Boukoff affectionnait tout particulièrement la musique russe et le grand répertoire romantique, en récital comme avec des orchestres dirigés par des chefs de la stature d'André Cluytens, Hans Knappertsbusch, Seiji Ozawa, Igor Markevitch ou Artur Rodziński. Il crée en 1974 le *Troisième Concerto pour piano* de Pierre Wissmer (qu'il enregistrera avec l'Orchestre symphonique de la R.T.L. sous la direction de Louis de Froment). Il se fait le défenseur du *Concerto pour piano en fa* de Gian Carlo Menotti (enregistré avec l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire sous la baguette d'André Cluytens).

Le rythme de ses concerts se ralentit à partir de 1970. Il continuera cependant de se produire, seul ou en compagnie de sa petite-fille, la mezzo-soprano Yana Boukoff, jusqu'à l'été de 2005. Youri Boukoff meurt le 7 janvier 2006 à Neuilly-sur-Seine.

Préférant le concert aux studios d'enregistrement, ce pianiste à la fois virtuose – même si la technique était parfois défaillante –, sobre et expressif, laisse une discographie réduite dont se détachent une remarquable intégrale des sonates pour piano de Prokofiev, des pièces de Balakirev, Rachmaninov, Khatchatourian, Scriabine (1953), la *Deuxième Rhapsodie hongroise* et les *Caprices poétiques n° 2* et *n° 3* de Liszt (1955), la *Sonate en si mineur* de Liszt (1976), la *Sonate en la majeur pour piano et violon* de César Franck et la *Deuxième Sonate pour violon et piano* de Ravel (1976, avec la violoniste Nell Gotkovsky), les *Douze Études symphoniques*, opus 13, et la *Fantaisie* en *ut* majeur, opus 17, de Schumann (1980),

Copyrighted material

la *Troisième Sonate pour piano* et la *Sonate pour violon et piano* de Richard Strauss. Youri Boukoff a également joué et enregistré de nombreuses transcriptions d'œuvres de Jean-Sébastien Bach (*Jesu bleibet meine Freude*, dans l'arrangement par Myra Hess ; *Premier Concerto pour clavecin* ; *Chaconne*, arrangement par Busoni du cinquième mouvement de la *Partita pour violon n° 2*...).

Pierre BRETON

Copyrighted material

BOULT ADRIAN (1889-1983)

Chef d'orchestre de légende, Adrian Boult était l'exemple parfait du musicien britannique : somptueuses moustaches, gestique sobre et digne, amplifiée par des baguettes d'une longueur inhabituelle, style irréprochable souvent dénué de cette passion qui emporte l'adhésion des musiciens et des auditeurs... Il s'est imposé, durant sa très longue carrière, comme un élément fondamental de la vie musicale britannique.

Ce gentleman de la baguette naît à Chester le 8 avril 1889. Après des études à Westminster School ainsi qu'à la Christ Church d'Oxford, où il bénéficie notamment des conseils de sir Hugh Allen, il travaille à la Hochschule für Musik de Leipzig avec Max Reger et Arthur Nikisch (1912-1913). Engagé à Covent Garden, il y occupe différentes fonctions de 1914 à 1918 et fait ses débuts de chef d'orchestre en 1918 avec la Royal Philharmonic Society. D'emblée, il se consacre à la musique de son pays. Il se lie avec Edward Elgar, Ralph Vaughan-Williams et Gustav Holst, dont il crée une version partielle des *Planètes* en 1919. Nommé professeur au Royal College of Music de Londres (1919-1930), il prend la direction du City of Birmingham Symphony Orchestra (1924-1930) et devient, en 1926, assistant à Covent Garden, où il dirige la saison des Ballets russes de Serge de Diaghilev. De 1928 à 1933, il est à la tête du Bach Choir de Londres.

Sa carrière prend un essor important en 1930 lorsqu'il est nommé directeur de la musique à la B.B.C. (1930-1942), fonctions qu'il cumule avec celles de chef permanent de l'orchestre

Copyrighted material

symphonique de la B.B.C. (1930-1950). Il effectue de nombreuses tournées à l'étranger et dirige notamment à Vienne et à Salzbourg. En 1936, il est au pupitre pour les cérémonies du couronnement de George VI ; il est anobli l'année suivante. De 1942 à 1950, il est chef associé des Promenade Concerts à Londres et, de 1951 à 1957, chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Londres. Il décide alors de ne plus occuper de fonctions permanentes mais retrouve peu après deux institutions qui avaient marqué ses débuts : le City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il reprend la direction en 1959-1960, et le Royal College of Music, où il enseigne à nouveau de 1962 à 1966. Il dirige, comme invité des principaux orchestres britanniques, jusqu'à quatre-vingt-dix ans, en 1979. Il meurt dans son manoir de Farnham le 24 février 1983.

Grand serviteur de la musique britannique, Boult a abordé tous les genres et toutes les époques bien que l'essentiel de sa carrière se soit déroulé dans un contexte symphonique, au détriment du répertoire lyrique. Ralph Vaughan-Williams (*Job*), Herbert Howells et Malcolm Williamson lui ont dédié des œuvres. Il a créé la *Music for Strings* (1935) de sir Arthur Bliss, *A Pastoral Symphony* (1922), les *Symphonies n° 4* (1935) et *n° 6* (1948) de Vaughan-Williams.

Il a écrit : *The Point of the Stick, a Handbook on the Technique of Conducting*, Oxford, 1921, éd. rév., Paterson, Londres, 1968 ; *Thoughts on Conducting*, Londres, 1963 ; *My Own Trumpet*, autobiographie, Londres, 1973.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BOUR ERNEST (1913-2001)

Les musiciens considéraient Ernest Bour comme l'un des plus grands chefs français de sa génération, mais, dans son pays, le grand public ignorait son nom, en dehors de l'Alsace, où s'est déroulée une grande partie de sa carrière.

Né à Thionville le 20 avril 1913, il accomplit ses études musicales au Conservatoire de Strasbourg (piano, orgue et théorie), où il travaille notamment avec Fritz Münch, le frère aîné de Charles. C'est Hermann Scherchen qui l'initie à la direction d'orchestre (1933-1934) ; cette rencontre sera déterminante pour Ernest Bour, qui restera sa vie durant au service de la musique de son temps, une démarche qui s'apparente à une mission.

Après avoir été chef de chœur à Radio-Genève, il est chef d'orchestre à la Radio de Strasbourg (1935-1939), professeur de piano au Conservatoire de Strasbourg (1940-1941) puis directeur musical de l'Orchestre municipal de Mulhouse (1941-1947) ; il dirige également le conservatoire de cette même ville à partir de 1945. En 1950, il succède à Fritz Münch à la direction de l'Orchestre municipal de Strasbourg, poste qu'il conservera jusqu'en 1964. Fritz Adam l'appelle en outre à l'Opéra de Strasbourg en 1955 et, sous leur double direction, cette scène devient l'une des plus brillantes des provinces françaises : on doit à Ernest Bour, qui abandonnera cette fonction en 1960, les premières représentations en France de *Mathis le peintre* de Paul Hindemith (en français, 1951), du *Rake's Progress* d'Igor Stravinski (1952) et du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (en allemand, 1954).

Copyrighted material

Ernest Bour consacre une large part de ses programmes aux œuvres contemporaines et éveille la curiosité du public strasbourgeois aux musiques nouvelles, toutes tendances confondues, avec des créations d'œuvres de Jean Martinon (*Hécube*, 1946), Marcel Delannoy (*Puck*, 1949), Claude Arrieu (*Noë*, 1950), Jean Rivier (*Cinquième Symphonie*, 1951), Maurice Le Roux (*Le Cercle des métamorphoses*, 1953)...

En 1964, Heinrich Strobel l'appelle à l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden pour prendre la succession de Hans Rosbaud. Ernest Bour restera jusqu'en 1979 à la tête de cet orchestre, qui va s'affirmer comme le principal foyer de la création musicale européenne, au festival de Donaueschingen, notamment, avec *Lontano* de György Ligeti (1967), *Heterogéneo* de Luis de Pablo (1970), *Pneuma* de Heinz Holliger (1970), *Schwankungen am Rand* de Helmut Lachenmann (1975), *Foris* de Gérard Zinsstag (1979), *Un'immagine di Arpocrate* de Salvatore Sciarrino (1979)... Ernest Bour crée également *Tempi concertati* de Luciano Berio (1959), *Apparitions* de Ligeti (1960), *Études III* de Jean-Claude Eloy (1962), *Monumenta* d'Aribert Reimann (1963), *Réak* d'Isang Yun (1966), *Assemblages* de Jean-Pierre Guézec (1967), *Clepsidra I* d'Anatol Vieru (1969), *Immagini* (version pour grand orchestre) de Wolfgang Fortner (1970), *Überwindung* de Carlos Roqué Alsina (1970), *Fantasia elegiaca* de Kazimierz Serocki (1972), *Épicycle* de Brian Ferneyhough (1974), *Sub-Kontur* de Wolfgang Rihm (1976), *Diapason* de Dieter Schnebel (1977), la *Deuxième Symphonie* de Manfred Trojahn (1978), *Opus cygne* de Sylvano Bussotti (1979), *Ode* de Giacomo Manzoni (1983), *Zeitgehöft* de Peter Ruzicka (1985), *Alax* de Iannis Xenakis (1985), *Wandlungen* (1986) et *Duktus* (1987) d'Emmanuel Nunes, *Réminiscences d'un jardin féerique* de Michaël Lévinas (1987)...

Copyrighted material

Ernest Bour est aussi, de 1976 à 1987, l'invité permanent de l'Orchestre de chambre de la radio néerlandaise à Hilversum. En 1978-1979, il est professeur de direction d'orchestre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, mais ses penchants naturels l'attirent davantage vers les structures musicales de culture allemande. La France ne lui accordera jamais une consécration à la mesure de son talent : les concerts qu'il dirige avec les orchestres de la capitale passent pratiquement inaperçus et lorsque les invitations commencent à pleuvoir, il est trop tard ; il s'enferme dans sa retraite strasbourgeoise, qu'il ne veut plus quitter, et où il meurt le 20 juin 2001.

Bour laisse l'image d'un chef complet. À une époque où les interprètes qui se mettaient au service de la musique de leur temps étaient étiquetés comme des spécialistes, ses interprétations et ses enregistrements de la musique de Debussy, de Ravel, de Stravinski ou des romantiques se sont imposés comme des références. C'est peut-être ce refus d'être „catalogué" qui l'a privé en France de la consécration que l'Allemagne et d'autres pays ont su lui accorder. Cette notoriété est attestée par l'utilisation de deux de ses enregistrements de pièces de Ligeti avec l'Orchestre du Südwestfunk – *Atmosphères* et *Aventures* – dans le film de Stanley Kubrick *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968).

Dans son abondante discographie, on retiendra le *Concerto pour piano* d'André Jolivet, avec Lucette Descaves et l'Orchestre radio-symphonique de Strasbourg (1968) ; *Lontano*, *Atmosphères* et *Ramifications* de György Ligeti, avec l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden ; *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, avec Nadine Sautereau, Denise Scharley, Solange Michel, Martha Angelici, Joseph Peyron, le chœur, la maîtrise et l'Orchestre national de la Radiodiffusion française (1947) ; le

Copyrighted material

Concerto pour violon d'Igor Stravinski, avec Arthur Grumiaux et l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BOWMAN JAMES (1941-)

La voie avait été ouverte, dès la fin des années 1940, par Alfred Deller, qui tutoya d'emblée les sommets ; le premier, il a remis à l'honneur l'art délicat du *falsetto* et a apposé, sur un vaste répertoire profane et sacré, une marque personnelle qui devait servir de référence à tous ceux qui lui ont succédé. En n'utilisant que partiellement les possibilités des cordes vocales, cette technique de chant parvient à obtenir, au prix d'un volume sonore réduit et d'une moindre richesse de timbre, un aigu d'une pureté irréelle et des vocalises d'une légèreté divine. Grâce à Deller va émerger une première génération de falsettistes – pour lesquels les notes élevées n'appartiennent pas au registre habituel de leur organe – et de contre-ténors – leur voix naturelle est celle d'un ténor léger –, spécialités communément regroupées sous l'appellation de haute-contre. Avec Paul Esswood et René Jacobs, James Bowman s'impose comme l'une de ses plus brillantes incarnations.

James Thomas Bowman naît le 6 novembre 1941 à Oxford (Angleterre). Suivant en cela une séculaire tradition britannique, il fait partie du chœur d'enfants de la cathédrale de la Sainte et Indivisible Trinité d'Ely (Cambridgeshire). La mue étant venue, il entreprend des études d'histoire au New College d'Oxford ; il intègre le New College Choir et le Christ Church Cathedral Choir qui font la gloire de sa ville natale. Il commence à travailler sérieusement sa voix au début des années 1960, et découvre alors ses étonnantes aptitudes pour le falsetto. Irrésistiblement séduit par sa prestation lors d'une audition, Benjamin Britten l'engage dans son English Opera Group et lui offre d'interpréter au festival

Copyrighted material

d'Aldeburgh de 1967 le rôle d'Oberon dans son opéra *A Midsummer Night's Dream*, rôle écrit à l'intention de Deller et créé par celui-ci en 1960. James Bowman reprendra souvent ce rôle fétiche (la même année au Théâtre de l'Odéon à Paris). Le compositeur anglais écrira encore à son intention le *Canticle IV : Journey of the Magi*, sur un texte de T. S. Eliot, pour contre-ténor, ténor, baryton et piano (créé aux Snape Maltings le 26 juin 1971, avec le ténor Peter Pears, le baryton John Shirley-Quirk et le compositeur au piano), ainsi que la Voix d'Apollon dans son dernier ouvrage lyrique, *Death in Venice* (créé le 16 juin 1973 aux Snape Maltings, au côté de Peter Pears dans le rôle de Gustav von Aschenbach). James Bowman est un des cofondateurs, en 1967, du Early Music Consort of London, aux côtés de David Munrow (vents), d'Oliver Brookes (violes) et de Christopher Hogwood (clavecin).

Aux sortilèges d'une ligne de chant limpide et à la fermeté d'un style parfaitement maîtrisé, James Bowman ajoute une puissance vocale dont peu de ses confrères disposent. Il triomphe donc avec éclat dans les partitions que Georg Friedrich Haendel confiait aux castrats : rôles-titres de *Giulio Cesare*, d'*Ottone*, de *Silla*, d'*Orlando*, de *Serse* – il participera le 28 septembre 1979 à sa création en France, à la Grange de la Besnardière, en Touraine – ainsi que les rôles de Ruggiero (*Alcina*), de Polinesso (*Ariodante*) ou de Goffredo (*Rinaldo*). Il s'illustre tout autant dans ses oratorios : *Athalia*, *Deborah*, *Judas Maccabaeus*, *Israel in Egypt* et *Le Messie*. James Bowman est le premier haute-contre à se produire au festival de Glyndebourne, en 1970, sous les traits d'Endymion (*La Calisto* de Pier Francesco Cavalli). Il est appelé par les plus grandes scènes : la Scala de Milan, la Fenice de Venise, les Arènes de Vérone, Paris (Palais-Garnier, Opéra-Comique, Théâtre des

Copyrighted material

Champs-Élysées), les Opéras d'Amsterdam, de Vienne, de Sydney, de San Francisco, de Dallas, de Santa Fe...

Le répertoire de James Bowman est essentiellement centré sur les musiques anciennes et baroques : Guillaume Dufay, Giovanni Pierluigi da Palestrina, William Byrd, John Dowland, Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi, Henry Du Mont, Matthias Weckman, Dietrich Buxtehude, Heinrich Ignaz Franz von Biber, John Blow, Henry Purcell – le disque conserve le souvenir de son interprétation dans l'intégrale des *Odes and Welcome Songs* –, Johann Kuhnau, Nicolaus Bruhns, François Couperin, Georg Philipp Telemann, Jean-Sébastien Bach, Jean-Baptiste Pergolèse...

James Bowman ne se refuse pourtant pas quelques échappées en terres plus « exotiques » – *Vêpres* d'Alexander Tikhonovitch Gretchaninov, *Carmina Burana* de Carl Orff – et manifeste un intérêt constant pour la musique de son temps. Il chante en effet le Confesseur lors de la création de l'opéra de Peter Maxwell Davies *Taverner* (Covent Garden, 12 juillet 1972), crée le rôle d'Astron de l'opéra de Michael Tippett *The Ice Break* (Covent Garden, 7 juillet 1977) et défend de nombreuses pages contemporaines signées Richard Rodney Bennett, Betty Roe, Robin Holloway, Michael Nyman, Jacques Loussier, Geoffrey Burgon, Alan Ridout... À la tête d'une très vaste discographie, il s'associe aux voix de Robert Tear, d'Emma Kirkby, d'Yvonne Kenny et de Janet Baker, sous la direction de chefs réputés comme Ton Koopman, Frans Brüggen, Robert King, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Richard Hickox, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Pierre Pierlot, Charles Mackerras, Riccardo Chailly... Il tient le rôle de Feliciano dans *Porporino*, un *pasticcio* – airs provenant d'œuvres de compositeurs divers mais regroupés sur une intrigue nouvelle – donné en 1979 au festival d'Aix-en-Provence. Membre

Copyrighted material

de la Chapel Royal d'Angleterre, il a fondé en 1995, avec le haute-contre français Bertrand Dazin, un ensemble baroque appelé La Cathédrale invisible.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BRĂILOIU CONSTANTIN (1893-1958)

Constantin Brăiloiu passa son enfance à Bucarest, où il naquit le 13 août 1893. Il se passionna très tôt pour les chants populaires roumains, qui constituèrent un fondement musical à toutes ses recherches musicologiques ultérieures. Après des études secondaires à Bucarest, Vienne et Lausanne, il étudia la composition musicale au Conservatoire de Paris, où il fut l'élève d'André Gédalge de 1912 à 1914. Il demeura en Roumanie de 1914 à 1943, déployant des activités diverses : critique, enseignement et recherches folkloriques. Il débuta comme compositeur tout en collaborant à la *Tribune de Lausanne* et au *Luptatorul* (Le Lutteur), quotidien de Bucarest fondé en 1920 par son ami Léon Algazi. Il enseigna l'histoire de la musique et l'esthétique musicale à l'Académie royale de musique et devint Rector et professeur à l'Académie de musique religieuse de Sainte-Patriarchie (1929-1935). Il fonda la Société des compositeurs roumains avec Georges Enesco en 1926 et créa en 1928 l'Institut du folklore roumain à Bucarest. Nommé conseiller culturel au ministère des Affaires étrangères en 1938, il fut envoyé en mission à Berne auprès de la légation roumaine de 1943 à 1946. En 1944, il fonda à Genève, avec Laszlo Lajtha, les Archives internationales du folklore musical. À la suite des changements politiques en Roumanie après la guerre, il émigra et s'établit à Paris, tout en continuant de travailler au musée de Genève. Il entra en 1948 au Centre national de la recherche scientifique comme chargé puis maître de recherche. Il participa à l'activité du département d'ethnologie musicale au musée de

Copyrighted material

l'Homme et de l'Institut de musicologie de l'université de Paris. Il continuait d'assumer la direction de ses archives au musée de Genève, et c'est au cours d'un de ses voyages semestriels qu'il succomba d'une congestion cérébrale, à Genève, le 20 décembre 1958.

Pendant les quinze dernières années de sa vie, Brăiloiu s'est attaché avec rigueur à dégager les règles auxquelles obéit le rythme du chant (« Le Giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine », in *Polyphonie*, 2e cahier, 1948) ou de la poésie paysanne roumaine (« Le Vers populaire chanté », in *Revue des études roumaines*, vol. II, 1954), celles qui définissent, par-delà les frontières de la Roumanie, certaine musique instrumentale de danse (« Le Rythme Aksak », in *Revue de musicologie*, déc. 1951), sur le plan universel, enfin, celles qui, d'une part, régissent jeux, contines ou rondes d'enfants (« Le Rythme enfantin : notions préliminaires », in *Les Colloques de Wégimont*, 1954, Elsevier, Paris-Bruxelles, 1956), d'autre part, cette fois dans la dimension mélodique, la tonalité primitive (« Sur une mélodie russe », in *Musique russe*, t. II, P.U.F., Paris, 1953). Collaborateur de l'U.N.E.S.C.O., il produisit entre 1951 et 1958 une *Collection universelle de musique populaire enregistrée* comportant quarante disques.

Constantin Brăiloiu publia également « Esquisse d'une méthode de folklore musical », in *Revue de musicologie*, nov. 1931 ; « Le Folklore musical », in *Musica Aeterna*, M.S. Metz, Zurich, 1949 ; « Pentatonismes chez Debussy », in *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Aedes Academiae scientiarum hungaricae, Budapest, 1956 ; « Réflexions sur la création musicale collective », in *Diogène*, no 25, janv.-mars 1959.

Copyrighted material

Oruno D. LARA

Copyrighted material

BRAÏLOVSKI ALEXANDRE (1896-1976)

Né à Kiev le 16 février 1896 et mort à New York le 25 avril 1976, le pianiste américain d'origine russe Alexandre Braïlovski fut, à Vienne, entre 1911 et 1914, l'élève de Theodor Leschetizky. Très doué et précoce, il ne commença que relativement tard ses tournées internationales ; à ce retard contribua naturellement la Première Guerre mondiale. Il se rendit célèbre aux États-Unis à partir de 1924 et c'est dans ce pays qu'il proposa, pour la première fois, des cycles de concerts entièrement consacrés à un seul compositeur : Frédéric Chopin.

Durant toute sa carrière, Braïlovski se consacra en effet à peu près exclusivement aux œuvres de Chopin. Cette spécialisation à outrance en fit, pour bien des amateurs de piano du monde entier, un interprète modèle de ce musicien. On était cependant loin du compte. Sur le plan de la virtuosité, il n'y avait rien à dire : les doigts de Braïlovski se promenaient sur les touches avec une sûreté absolue. Mais l'œuvre de Chopin ne se résume pas à la virtuosité, c'est avant tout de la musique et de la poésie. Or Braïlovski le poète et Braïlovski le musicien, en admettant qu'ils aient jamais existé, étaient très loin de l'esprit, du style de Chopin.

Certes, Braïlovski ne manquait pas de circonstances atténuantes. Il a vécu et œuvré à une époque où l'image que le monde musical et les mélomanes se faisaient de Chopin était suprêmement fausse. En ce temps-là – et c'était un héritage de la seconde moitié du XIXe siècle – Chopin était, tout d'abord, un compositeur

Copyrighted material

essentiellement féminin, ce mot étant pris, dans ce cas, en un sens péjoratif.

Sa musique était un susurrement, la suavité et seulement la suavité, c'était aussi un peu une certaine coquetterie. Il ne fallait surtout pas la jouer en force, avec vigueur, mais au contraire en douceur, en mollesse, en rêverie inorganisée. C'était le Chopin des jeunes filles chlorotiques de très bonne famille, à qui le piano servait de dérivatif aux frustrations que la morale triomphante leur imposait.

Cette « conception » de la musique de Chopin était celle de Braïlovski. Certes, le virtuose était parfait, mais le musicien n'avait aucune idée de ce qu'avait été le véritable Chopin : un malade, bien sûr, mais qui dans cette maladie trouvait une source d'énergie humaine insoupçonnée et qui, en musique, oubliait son mal, composait sainement, héroïquement, et pas seulement quand il évoquait sa Pologne natale, écrasée sous la botte russe.

Braïlovski s'est rendu célèbre par ses « rubatos », c'est-à-dire par ses continuels changements de tempo, accélérations, ralentissements au cours d'une seule phrase. Évidemment, un certain rubato fait partie du style de Chopin, il ne faut pas jouer sa musique d'une manière métronomique. Mais Chopin lui-même disait à ses élèves : « La main gauche doit conserver implacablement le tempo une fois donné, et dans ce cadre, mais dans ce cadre seulement, la main droite peut rêver, se promener hors du tempo par instants, y revenir toujours assez vite pour que le tempo général ne change pas. » Braïlovski était loin de suivre ces recommandations. Et même lorsqu'une conception plus saine de la musique de Chopin a commencé à s'imposer vers les années 1930, Braïlovski est resté fidèle à lui-même. Et s'est-il jamais rendu

Copyrighted material

compte de l'importance du « précurseur » Chopin, de celui où Wagner lui-même devait puiser les secrets de l'utilisation du chromatisme modulant ? Il ne le semble pas ; car dans ce cas, il aurait peut-être cherché à approfondir un style où la musique pure triomphe toujours des maniérismes et de la sentimentalité facile.

Antoine GOLÉA

Copyrighted material

BRENDEL ALFRED (1931-)

Introduction

« Si j'appartiens à une tradition, il s'agit d'une tradition dans laquelle c'est le chef-d'œuvre qui indique à l'interprète ce qu'il doit faire, et non pas d'une tradition où l'interprète impose ses conceptions à l'ouvrage, ou tente de dire au compositeur ce qu'il aurait dû composer. » (*Alfred Brendel. Man and Mask*). Cette phrase résume de manière parfaite l'art du pianiste autrichien Alfred Brendel, interprète d'élection des classiques viennois – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert –, de Liszt et de Brahms.

• Un musicien autodidacte

Alfred Brendel naît le 5 janvier 1931 à Wiesenberg (Loučná nad Desnou), dans le nord de la Moravie (alors en Tchécoslovaquie, aujourd'hui en République tchèque). Il conjugue en lui des origines allemande, autrichienne, italienne et slave. Ses parents, qui appartiennent à la classe privilégiée – son père est ingénieur, architecte, homme d'affaires –, n'éprouvent cependant pas d'attirance particulière pour la musique. Son enfance se déroule en Yougoslavie et en Autriche. Il a trois ans lorsque sa famille s'établit sur la petite île de Krk, sur la côte croate, afin d'y gérer un hôtel. C'est là qu'il découvre la musique, à la radio et grâce au phonographe qui sert à distraire les clients de l'hôtel ; il gardera notamment un souvenir vivace des enregistrements d'opérettes chantées par Jan Kiepura. Il commence sa scolarité à Zagreb et prend ses premières leçons de piano à l'âge de six ans ; il étudie

Copyrighted material

également l'harmonie. La Seconde Guerre mondiale contraint sa famille à s'établir en 1943 à Graz. Au conservatoire de la ville autrichienne, l'adolescent étudie le piano avec Ludowika von Kaan, élève du pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand Bernhard Stavenhagen, lui-même disciple de Liszt, qui le tenait en grande estime. À Graz, Alfred Brendel suit également des cours privés de composition auprès de l'organiste et compositeur Artur Michl. Mais il ne recevra plus aucun enseignement académique à partir de l'âge de seize ans, ce qu'il considérera finalement comme étant un avantage. Sans véritable professeur, Alfred Brendel travaille le piano en solitaire. Le 26 avril 1948 – il a dix-sept ans à peine –, il donne à Graz un premier récital, sur le thème bien peu accrocheur de « la fugue dans la littérature du piano », qui donne la mesure de ses moyens techniques, de son exigence intellectuelle et de l'étendue de sa curiosité ; le programme rassemble en effet des pages pour piano comportant obligatoirement une fugue signée Bach, Liszt, Brahms, Malipiero, et même une sonate avec double fugue d'un certain... Alfred Brendel ! C'est sur les conseils de Ludowika von Kaan qu'il part suivre en 1949 les cours d'été que dispense, à Lucerne, le grand Edwin Fischer, qui demeurera, avec Alfred Cortot et Wilhelm Kempff, sa principale influence (il suivra deux autres cours d'interprétation auprès de Fischer à Lucerne, en 1950 et en 1956).

Cette même année 1949, Alfred Brendel se présente au Concours international de piano Ferruccio-Busoni de Bolzano, dont c'est la première édition. Devancé par Lodovico Lessona (deuxième prix, premier prix non décerné), il n'obtient que le quatrième prix mais sa notoriété s'établit. Il va cependant commencer sa carrière avec prudence, donnant à ses débuts volontairement peu de concerts, et consacrant beaucoup de temps à l'étude des partitions mais aussi à la peinture, à la littérature et à la poésie ; Alfred Brendel – qui est,

Copyrighted material

en cela, comparable à son cadet Maurizio Pollini – devient l'un des pianistes les plus éclectiques et cultivés de son temps. En 1950, il s'installe à Vienne. Il prendra encore quelques leçons auprès des pianistes Paul Baumgartner, à Bâle, et Eduard Steuermann, à Salzbourg, et s'initiera à la direction d'orchestre. C'est Steuermann, ami et grand interprète de Schönberg, qui lui fera connaître la musique du maître viennois.

• L'essor discographique

En 1951, Brendel enregistre, pour un petit label aujourd'hui disparu, S.P.A. (Society of Participating Artists), son premier disque, consacré au *Weihnachtsbaum* (« L'Arbre de Noël ») de Franz Liszt. C'est le début de l'incroyable aventure discographique de l'un des pianistes les plus enregistrés de l'histoire. Pour S.P.A., il gravera ensuite des disques aussi originaux, où l'on retrouve un Beethoven et un Richard Strauss méconnus. Après un enregistrement de la *Fantasia contrappuntistica* de Busoni pour The Record Society, Brendel signe en 1955 son premier contrat d'exclusivité avec le label américain Vox ; jusqu'à la fin des années 1950, il joue Liszt, Haydn et Mozart, mais aussi Bartók, Prokofiev, Stravinski et, avec Walter Klien, des pièces pour piano à quatre mains de Brahms et de Dvořák. Il reste chez Vox – où il devient au début des années 1960 le premier pianiste à enregistrer une quasi-intégrale de l'œuvre pour piano de Beethoven – jusqu'en 1967, année où il signe un contrat avec Vanguard, qu'il quittera pour Philips (devenu Polygram puis Universal) en 1970.

Dès ses débuts, l'étendue de son répertoire et la sûreté de ses choix sont particulièrement remarquables. Très vite, Alfred Brendel écarte définitivement des compositeurs – Rachmaninov, Fauré, Debussy, Ravel, notamment – qui ne correspondent manifestement

Copyrighted material

ni à son tempérament ni à son univers poétique, mais montre néanmoins une audace et une ouverture d'esprit rares. Il attaque Beethoven par de très méconnues variations (sur *Kind, willst du ruhig schlafen*, WoO 75 ; *15 Eroica Variations*, opus 35), Liszt à la fois par des transcriptions, les *Réminiscences* longtemps dédaignées et par les œuvres ultimes, quasi atonales. En public – et au disque, mais il préfère l'enregistrement sur le vif à l'aseptisation des studios –, il se fait le défenseur de l'épineux *Concerto pour piano* d'Arnold Schönberg, qu'il enregistre pour la première fois le 5 novembre 1973 sous la direction de Bruno Maderna. Peu à peu cependant le catalogue de ses auteurs préférés va se concentrer autour de quelques noms : Mozart et ses concertos, qu'il dirige parfois du piano – où il montre une impressionnante maîtrise mais, sans doute aussi, un sérieux et une rigueur excessifs – ou avec Neville Marriner à la tête de l'Academy of St Martin-in-the-Fields, Haydn, dont il est avec Sviatoslav Richter l'un des plus ardents et irrésistibles avocats des sonates pour piano. Schubert – les *Danses allemandes*, D 783 et D 790, les *Impromptus*, D 899 et D 935, les *Moments musicaux*, la *Wandererfantasie*, les sonates n° 14 à 21... – est sans cesse revisité avec une acuité et un sens dramatique bouleversants. De Liszt, dont il pratique les œuvres les moins fréquentées, il ne retient plus, au fil du temps, que quelques pages, parmi lesquelles l'illustre *Sonate*, qu'il interroge inlassablement et dont il tente de percer le secret. Il faut ajouter des œuvres de Brahms (le *Deuxième Concerto pour piano* avec Claudio Abbado et l'Orchestre philharmonique de Berlin) et de Weber (*Konzertstück*, avec Abbado et l'Orchestre symphonique de Londres).

Mais Alfred Brendel est avant tout l'un des plus émouvants beethovéniens de l'après-guerre. Par trois fois – pour Vox (1957-1963) et pour Philips (1970-1977 puis 1991-1995) – il a enregistré l'intégrale de ses sonates pour piano, égalant les plus grands de ses

Copyrighted material

prédécesseurs. Et il a gravé à quatre reprises – avec Heinz Wallberg et Zubin Mehta (1967), Bernard Haitink (1976), Joseph Levine (1983) et Simon Rattle (1998) – l'ensemble des cinq concertos pour piano. Sur ce terrain, rares sont les pianistes qui peuvent respirer à sa hauteur : construction granitique, scrupuleux respect du texte, aussi ardu soit-il, mais aussi sonorité royale, noblesse de la déclamation, chaleur toute fraternelle du discours.

Sa vie de récitaliste n'est pas moins riche. Il se produira à de nombreuses reprises, à partir de 1960, au festival de Salzbourg, où il ose, en 1982, programmer la *Sonate pour piano*, opus 1, d'Alban Berg et impose, en 1988, à un public plus friand de frivolités que d'introspection poétique... quatre soirées Schubert ! En 1971, il s'établit à Londres et, sans véritablement enseigner, conseille quelques pianistes, parmi lesquels Claudius Tanski et Till Fellner. Il pratique assez peu la musique de chambre, avec les meilleurs instrumentistes à vent, cependant, pour enregistrer les quintettes pour piano et vents de Mozart et de Beethoven : Heinz Holliger (hautbois), Eduard Brunner (clarinette), Hermann Baumann (cor) et Klaus Thunamann (basson). Bien qu'intéressé par la musique de son temps, Alfred Brendel a créé peu d'œuvres contemporaines ; on citera la première audition du *Premier Concerto pour piano* de Werner Thärichen, le 29 décembre 1961, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Karajan. Il met un terme à cette carrière de concertiste à Vienne, en 2008.

En décembre 1998, Alfred Brendel est nommé membre d'honneur de l'Orchestre philharmonique de Vienne, une distinction qui n'avait été conférée qu'à deux autres pianistes depuis la fondation de la prestigieuse formation, en 1842 : Emil Sauer et Wilhelm Backhaus.

Copyrighted material

Tout entier investi dans la quête de la beauté secrète des œuvres, Alfred Brendel ignore autant les vaines facilités que la virtuosité gratuite. Restent une probité, une sincérité et un engagement passionné dont il y a peu d'exemples.

Musicien complet, Alfred Brendel a publié deux recueils d'articles sur la musique, qui ont été publiés en français sous les titres *Réflexions faites* (1979) et *Musique côté cour, côté jardin* (1994). Esprit facétieux, il est aussi l'auteur de plusieurs recueils de poèmes où se manifeste son amour du *nonsense* et de l'absurde.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BRUCK CHARLES (1911-1995)

En France, pendant un quart de siècle, après la Libération, la radio nationale a joué un rôle considérable en faveur de la musique contemporaine, commandant et créant des partitions nouvelles de compositeurs français tout en faisant connaître les œuvres majeures des grands compositeurs étrangers. La carrière de Charles Bruck est indissociable de cette époque et, avec près de sept cents créations ou premières auditions à son actif, il restera l'un des chefs d'orchestre dont le rôle a été déterminant pour la musique de notre temps.

Né à Timişoara, en Roumanie, le 2 mai 1911, il commence ses études musicales au Conservatoire de Vienne, puis vient à Paris en 1928 pour faire son droit. Il obtiendra une licence. Il y retrouve un autre Roumain émigré, le critique Antoine Goléa, alors violoniste. Dès 1931, il travaille le piano avec Vlado Perlemuter et la composition avec Nadia Boulanger à l'École normale de musique, avant d'étudier la direction d'orchestre avec Pierre Monteux à partir de 1934. En 1936, il remporte le concours de direction d'orchestre organisé par l'Orchestre symphonique de Paris, alors dirigé par Monteux, qui l'engage comme assistant. Cette même année, il fait sa première tournée aux États-Unis. En 1939, il adopte la nationalité française. Pendant la guerre, il entre dans la clandestinité puis dans la Résistance. Entre 1945 et 1948, il est directeur des industries de la musique au ministère de la Production industrielle. Il est ensuite directeur de la musique aux casinos de Cannes et de Deauville (1949-1950), avant d'être chef d'orchestre et directeur musical à l'Opéra néerlandais d'Amsterdam (1950-1954). De retour en France, il dirige la création (en concert) de l'opéra de Prokofiev

Copyrighted material

L'Ange de feu (1954). Il prend la direction de l'Orchestre radio-symphonique de Strasbourg (1955-1965) et succède à Eugène Bigot comme chef permanent de l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. (1965-1970). Il fait revivre l'opéra de Georges Enesco *Œdipe* (1955), qui n'avait pas été exécuté depuis sa création, en 1936. Il dirige en première audition française *Le Joueur* de Serge Prokofiev (1956), la *Messe glagolitique* de Leoš Janáček (1957), *Hary János* de Zoltán Kodály (1959), le *Concerto pour orchestre* (1963) et *Jeux vénitiens* (1965) de Witold Lutosławski, *Atmosphères* (1964) et le *Requiem* (1966) de György Ligeti, la *Passion selon saint Luc* (1967) et le *Dies Irae* (1968) de Krzysztof Penderecki, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (Opéra de Marseille, 1968), *Ulysse* de Luigi Dallapiccola (Rouen, théâtre des Arts, 1971). Il révèle des compositeurs comme Boris Blacher, Hans Werner Henze, Goffredo Petrassi, Bernd Alois Zimmermann...

Lors de la restructuration des orchestres de l'O.R.T.F. en 1970, il est écarté sans ménagement. Ses activités sont considérablement ralenties, car il dirigeait peu en dehors de la radio et n'avait pas construit une véritable carrière de chef invité qui lui aurait permis de relayer ses activités permanentes. Il est nommé à la tête de l'École de direction d'orchestre de Pierre Monteux à Hancock, dans le Maine (États-Unis). On le voit siéger dans des jurys de concours internationaux, notamment à Besançon. Il participe également aux travaux du comité de lecture des éditions Salabert. Il meurt à Hancock, en pleine session de cours, le 16 juillet 1995.

Bruck n'était pas seulement un fervent défenseur de la musique de son temps. Il s'était forgé un répertoire considérable auprès de Pierre Monteux, à qui il devait son étonnant pouvoir d'adaptation. S'il a créé des œuvres de musiciens aussi divers que Jolivet, Landowski, Ballif, Ohana, Xenakis, Tomasi, Françaix, Barraud,

Copyrighted material

Éloy ou Barraqué, il a aussi révélé en France des opéras de Haydn ou de Smetana et accompagné les débuts parisiens du violoniste russe Leonid Kogan. Les instrumentistes lui reconnaissaient une science de la direction pratiquement infaillible, une sûreté inébranlable qui les sécurisait. Mais une certaine dureté de caractère ne le mettait pas à l'abri de conflits avec ses collaborateurs. À Amsterdam, il dirigea de légendaires représentations d'*Orphée et Eurydice* de Gluck avec Kathleen Ferrier dont la préparation fut émaillée de tensions imprévues. De même, sa relation avec les musiciens de l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. parvint à un état de crispation qui l'obligea à prendre quelque distance, avant d'être remercié sans égard au formidable travail effectué. Mais l'histoire retiendra son étonnante ouverture d'esprit, son éclectisme, sa faculté de s'élever au-dessus des chapelles et un professionnalisme rare parmi les apôtres de la musique nouvelle.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)

Il est un inégalable Don Alfonso dans l'enregistrement légendaire de *Così fan tutte* de Mozart dirigé par Karajan. Incomparable styliste dans Mozart et Rossini, irrésistible homme de théâtre et découvreur de nombre de partitions tombées dans l'oubli, le baryton-basse italien Sesto Bruscantini naît le 10 décembre 1919 à Porto Civitanova, dans les Marches (Italie), cité aujourd'hui intégrée dans la commune de Civitanova Marche. À l'instar de son père, avocat, il étudie d'abord le droit. Son diplôme obtenu, il travaille le chant à Rome avec Luigi Ricci. Ses débuts sur les planches ont lieu en 1946 au théâtre de sa ville natale, dans le rôle de Colline (*La Bohème* de Puccini).

En 1949, la Scala de Milan l'accueille dans le rôle de Geronimo (*Le Mariage secret* de Cimarosa). Les succès se multiplient alors sur les plus grandes scènes italiennes. En 1950, au Teatro Eliseo de Rome, il chante Selim (*Le Turc en Italie* de Rossini) au côté de Maria Callas (Donna Fiorilla). Le festival de Glyndebourne ne saurait se passer de ce parfait musicien : il y interprète en 1951 un de ses rôles emblématiques, Don Alfonso de *Così fan tutte* sous la baguette de Fritz Busch, puis Guglielmo dans le même ouvrage l'année suivante, Dandini (*La Cenerentola* de Rossini) en 1953, Figaro (*Le Barbier de Séville* de Rossini) en 1954, le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart en 1955 et 1956, Leporello (*Don Giovanni* de Mozart) et Ford (*Falstaff* de Verdi) en 1960. Au festival de Salzbourg, il chante en 1952 Don Alfonso et le rôle-titre de *Don Pasquale* de Donizetti. À Vienne, Bruxelles, Monaco ou

Copyrighted material

Zurich, celui qui sera un temps l'époux de la grande soprano Sena Jurinac illustre un répertoire certes centré sur Mozart, Rossini et Donizetti, mais aussi remarquablement étendu puisqu'il couvre quelque 130 rôles différents. Très souvent – la chose n'est pas fréquente –, Bruscantini alternera les emplois de basse et de baryton dans la même œuvre : Don Pasquale et Malatesta (*Don Pasquale*), Georgio et Riccardo (*Les Puritains* de Bellini), Alfonso XI et Baldassare (*La Favorita* de Donizetti), Don Alfonso et Guglielmo (*Così fan tutte*). Il participe avec enthousiasme à la résurrection de très nombreux ouvrages confinés au plus profond des bibliothèques : *Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia* et *Le Astuzie femminili* de Cimarosa, *La Dirindina* de Domenico Scarlatti, *Agnes von Hohenstaufen* de Spontini, *La Buona Figliola* de Piccinni, *La Clementina* de Boccherini, *Le Barbier de Séville* de Paisiello, *La Pietra del paragone* de Rossini.

Au sein d'une discographie où abondent les enregistrements publics, de nombreux joyaux demeurent. De Mozart, *Les Noces de Figaro* de 1955 avec l'orchestre du festival de Glyndebourne que dirige Vittorio Gui s'imposent : il y incarne le rôle-titre aux côtés de Sena Jurinac (la Comtesse) et Graziella Sciutti (Susanna) ; *Così fan tutte* enregistré en 1954 avec l'Orchestre Philharmonia sous la baguette d'Herbert von Karajan demeure la référence de l'œuvre : son Don Alfonso est accompagné par Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Nan Merriman (Dorabella), Lisa Otto (Despina), Rolando Panerai (Guglielmo) et Léopold Simoneau (Ferrando). Il signe, à trente ans d'intervalle, deux superbes rôles-titres de *Don Pasquale* : en 1952, sous la direction de Mario Rossi, et en 1982, sous la baguette de Riccardo Muti, avec Mirella Freni (Norina). Dans Rossini, sous la baguette de Vittorio Gui, il incarne en 1954 Dandini dans une mémorable *Cenerentola* et en 1962 un splendide Figaro du *Barbier de Séville*, avec Victoria de Los Angeles (Rosina)

Copyrighted material

et Luigi Alva (le Comte Almaviva). Enfin, il est Uberto dans la version de référence de *La Servante maîtresse* de Pergolèse avec Renata Scotto (Serpina) et I Virtuosi di Roma dirigés par Renato Fasano (1960). Sesto Bruscantini meurt à Civitanova Marche, le 4 mai 2003.

Dans les grands airs populaires ou dans les raretés du répertoire, Bruscantini montre tout à la fois la fantaisie d'un acteur consommé et le raffinement de sa technique vocale. Émission sonore tout en finesse, soutien constant du souffle, articulation idéale, diction impeccable, sens inné du style, suprême simplicité de la ligne de chant font oublier un timbre parfois monochrome. Jamais la virtuosité ou la recherche de l'effet ne prennent le pas sur le naturel et l'esprit de l'œuvre.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BÜLOW HANS VON (1830-1894)

Hans von Bülow est l'un des rares chefs d'orchestre du XIXe siècle dont le nom ait survécu à l'épreuve du temps. Né à Dresde le 8 janvier 1830, il ressent d'abord une attirance limitée pour la musique. Il commence à travailler le piano avec Friedrich Wieck, le beau-père de Schumann, qui lui donne les bases de sa technique fabuleuse. Entre 1841 et 1848, il complète sa formation musicale avec Hesse, Eberwein et Hauptmann. Sa première rencontre avec Wagner date de cette époque et le marque profondément. En 1848, il commence des études de droit, d'abord à Leipzig, puis à Berlin où il collabore au journal démocrate *Die Abendpost*. Il s'érige en défenseur de la nouvelle école allemande, particulièrement de Wagner et Liszt. En 1850, il assiste à Weimar à la création de *Lohengrin* et Wagner le fait nommer chef d'orchestre au théâtre de Zurich. Il revient à Weimar travailler avec Liszt avant d'effectuer ses premières tournées de pianiste. En 1855, il est nommé professeur au conservatoire Stern de Berlin où il restera neuf ans, organisant des concerts et écrivant des articles politiques et musicaux. Sa carrière de chef d'orchestre se développe et, en 1857, il épouse Cosima, la seconde fille de Liszt. De 1864 à 1869, il est chef d'orchestre à l'Opéra de Munich où il dirige la création de *Tristan et Isolde* (1865) et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868). La fin de son séjour à Munich est aussi la fin de la première partie de sa vie : Cosima le quitte pour épouser Wagner et il ressent cette séparation comme une trahison du musicien auquel il s'est jusqu'à ce jour dévoué corps et âme. Il part dans une longue série de tournées, comme chef d'orchestre et comme pianiste, en Italie, en Russie, en Angleterre, aux États-Unis. En 1877, il se réinstalle en

Copyrighted material

Allemagne : pendant deux ans, il sera Kapellmeister du théâtre de Hanovre puis intendant de la musique du duc de Meiningen (1880-1885). Il fait de son nouvel orchestre une formation modèle et se tourne plus volontiers vers la musique de Brahms. À son départ de Meiningen, il est appelé à Hambourg où il dirige les concerts symphoniques (1886-1893). Il enseigne simultanément aux conservatoires de Francfort et de Berlin et prend la tête de la Philharmonie de Berlin (1887-1893). Il meurt au Caire au cours d'une tournée, le 12 février 1894.

Le nom de Bülow est indissociable de ceux de Liszt et Wagner dont il a contribué à faire connaître la musique, même après son divorce. Son souci du détail contrastait avec les interprétations romantiques plus passionnées que précises de ses confrères et, en ce sens, il a jeté les bases de l'école allemande de direction d'orchestre. Il possédait une mémoire musicale prodigieuse qui lui permettait de jouer et diriger tous les ouvrages par cœur. Dans le domaine pédagogique, il a laissé des éditions de la plupart des grandes pages du répertoire pianistique. Son œuvre de compositeur est moins importante et se ressent de nombreuses influences (*Nirvana* opus 20 et *4 Charakterstücke* opus 23 pour orchestre, *Il Carnovale di Milano* opus 21 pour piano).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BUMBRY GRACE (1937-)

La mezzo-soprano et soprano américaine Grace Bumbry naît à Saint Louis, dans le Missouri, le 4 janvier 1937. Cette artiste incandescente étudie le chant aux États-Unis, notamment avec Lotte Lehmann, avant de débuter à l'Opéra de Paris en 1960, en Amneris d'*Aïda*, riche d'un timbre voluptueux appelé à conquérir le monde entier. Première cantatrice de couleur invitée à Bayreuth, elle y fait sensation l'année suivante dans *Tannhäuser*. La phrase sensuelle de la « Vénus noire », apte à traduire la palpitation amoureuse comme la rage vengeresse, lui confère une ambivalence troublante, laquelle est redoublée par celle d'une tessiture étendue et homogène, aux confins de la voix de soprano dramatique. Ses incarnations verdiennes – outre Amneris, elle chante Eboli (*Don Carlo*) – embrassent le registre ambigu de Lady Macbeth, qu'elle alterne dans les années 1960 avec Tosca, Carmen ou Salomé. Progressivement, l'artiste se tournera vers le répertoire du grand soprano, incluant le rôle-titre d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss, l'Abigaille verdienne (*Nabucco*) et même la Norma bellinienne.

Jean CABOURG

Copyrighted material

BUSCH ADOLF (1891-1952)

Fondateur et premier violon du légendaire Quatuor Busch, Adolf Busch s'affirme aussi comme un des plus grands solistes de son temps. De la sonate au quintette, sans omettre le trio ni les ensembles plus importants, il se révélera un extraordinaire animateur de musique de chambre. Le violoniste soliste, enfin, incarne toute la grandeur de l'école germanique.

Adolf Georg Wilhelm Busch naît à Siegen, en Westphalie, le 8 août 1891. Dès l'âge de trois ans, il commence à apprendre le violon sous la férule de son père. À onze ans, il entre au Conservatoire de Cologne, où il travaille le violon avec Willy Hess et Bram Eldering, mais aussi la composition et la direction d'orchestre avec l'un des plus célèbres interprètes brahmsiens du temps, Fritz Steinbach, directeur du Conservatoire et Kapellmeister de l'Orchestre du Gürzenich. Adolf Busch fait à Cologne la connaissance du compositeur Max Reger, avec lequel il va participer à de nombreux concerts. En 1908, à Bonn, il se perfectionne en composition auprès de Hugo Grüters, dont il deviendra le gendre en 1913. Il est nommé en 1912 Konzertmeister (premier violon solo) de l'orchestre du Konzertverein de Vienne (futur Orchestre symphonique de Vienne). En 1913, à l'instigation du directeur de cet orchestre, Ferdinand Löwe, il fonde un quatuor à cordes, le Quatuor du Konzertverein (Wiener Konzertvereins-Quartett), dont les activités seront interrompues pendant la Première Guerre mondiale. Adolf Busch quitte en 1918 le Konzertverein pour succéder à Henri Marteau comme professeur de violon à la Hochschule für Musik de Berlin. Il fait renaître son quatuor en

Copyrighted material

1919, sous un nom qui deviendra très vite illustre, le Quatuor Busch (Busch-Quartett). Cette formation, l'une des plus prestigieuses de la première moitié du XXe siècle, marquera le répertoire classique et romantique – Beethoven, Schubert et Brahms, notamment – par des interprétations qui restent encore aujourd'hui d'incontournables références. Sa longévité et la stabilité de ses participants sont exceptionnelles : il ne connaîtra en effet que trois années d'interruption (1945-1948) et ne disparaîtra qu'à la mort de son fondateur (1952). Adolf Busch en aura été l'unique premier violon. Au poste de second violon se sont succédé Fritz Rothschild (1913), Karl Reitz (1919-1921), Gösta Andreasson (1921-1945), Ernst Drucker (1948) et Bruno Straumann (1948-1952). L'alto a été tenu par Karl Doktor (1913), Emil Bohnke (1919-1921), Karl Doktor à nouveau (1921-1945) puis Hugo Gottesmann (1948-1952). Le violoncelle n'aura connu que deux titulaires : Paul Grümmer (1913-1930) et son élève, Hermann Busch (1930-1952), frère cadet d'Adolf Busch.

En 1920, Adolf Busch découvre les dons inouïs et la renversante maîtrise d'un pianiste de dix-sept ans à peine, Rudolf Serkin. Le coup de foudre musical est réciproque et définitif. Le jeune homme s'installe dans la famille Busch, multiplie les séances de sonates et de trios avec Adolf et Hermann (Beethoven, Schubert, Brahms) et participe aux prestations de quatuors avec piano avec les membres du Quatuor Busch (Brahms). En 1933, alors que les persécutions nazies se multiplient, les Busch, plutôt que de renoncer à jouer avec leur protégé, qui est juif, préfèrent s'expatrier avec lui en Suisse. Rudolf Serkin épouse en 1935 Irene Busch, la fille aînée d'Adolf. Ce dernier, qui enseigne à Bâle depuis 1927 – où il fut un temps le professeur de Yehudi Menuhin –, adopte la même année la nationalité helvétique. À la fin des années 1930, Adolf Busch fonde en Angleterre un orchestre de chambre, les Busch Chamber Players,

Copyrighted material

qu'il dirige de sa place de violon solo, renouant avec la tradition du XVIIIe siècle. À l'instar de quelques rares pionniers – Jacques Thibaud ou Edwin Fischer –, il insuffle, grâce à des effectifs allégés, des tempos sveltes et des phrasés aériens, une vie nouvelle à Haendel, Bach, Haydn et Mozart. Il donne ainsi – avec Aubrey Brain (cor) et Marcel Moyse (flûte), notamment – une interprétation des *Concertos brandebourgeois* et des *Suites pour orchestre* de Bach qui restera longtemps un modèle de naturel et d'authenticité. Bien des années plus tard, le mouvement baroque saura s'en souvenir.

En 1939, Adolf Busch, son frère Hermann et Serkin s'établissent aux États-Unis ; ils sont rejoints un an plus tard par les deux autres membres du Quatuor Busch, Gösta Andreasson et Karl Doktor. Adolf Busch se produit en soliste – il enregistre en 1942 le *Concerto pour violon* de Beethoven sous la baguette de son frère Fritz –, avec son quatuor, avec Serkin, avec ses Busch Chamber Players et avec des formations plus importantes. Il surprend et impressionne par la pureté de ses interprétations de Bach mais il accepte mal les contraintes et parfois les compromissions du show-business américain. Celui qui ne deviendra jamais une vedette dans un Nouveau Monde qui lui reste profondément étranger consacre ses dernières forces à la musique de chambre, pour laquelle il fonde avec Serkin, en 1950 à Marlboro (Vermont), un festival et une école d'été (Marlboro Music Festival et Marlboro Summer School of Music) dont Pablo Casals et Rudolf Serkin sauront, après sa mort, assurer le rayonnement, Quelques mois après le décès de Fritz, le grand violoniste – qui jouait sur un Stradivarius de 1732 – disparaît à Guilford (Vermont), le 9 juin 1952.

Adolf Busch se distingue des musiciens de l'époque par un scrupuleux respect des indications de la partition. Il se refuse à ces

Copyrighted material

portamentos systématiques qui datent et affadissent tant d'interprétations du début du xxe siècle. Jamais, sous son archet, le brillant technique et la quête du beau son ne prennent le pas sur la sincérité du message et l'écoute du partenaire. Fermeté de la construction, noblesse de l'intonation et rigueur du style permettent à ce maître du staccato et du legato de donner leur juste place à la profondeur, à la sensibilité et à l'émotion. Peu d'incursions dans la musique contemporaine – en dehors de quelques pages de Max Reger et du *Concerto pour violon* de Ferruccio Busoni, qu'il enregistrera avec l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam sous la baguette de Bruno Walter – mais toute une vie consacrée à un répertoire essentiel. Un parcours exemplaire.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BUTT CLARA (1872-1936)

Contralto britannique, née le 1er février 1872 à Southwick, dans le Sussex, morte le 23 janvier 1936 à North Stoke, dans l'Oxfordshire, Clara Butt a consacré l'essentiel de sa carrière à l'interprétation en concert de ballades et d'oratorios anglais.

Après avoir étudié au Royal College of Music de Londres, Clara Ellen Butt fait ses débuts publics en 1892, au Royal Albert Hall de Londres, en interprétant Ursula dans la cantate d'Arthur Sullivan *The Golden Legend*. Cette chanteuse à la voix de contralto puissante et au caractère imposant sera tout particulièrement admirée pour ses interprétations des oratorios de Haendel et de Mendelssohn. Elle tire par ailleurs une grande partie de sa popularité dans le monde anglo-saxon des ballades anglaises, qu'elle chante à merveille. Clara Butt a inspiré à Edward Elgar le cycle de mélodies avec orchestre *Sea Pictures* (qu'elle crée le 5 octobre 1899 sous la direction du compositeur, au festival de Norwich), ainsi que la partie de l'Ange dans l'oratorio *The Dream of Gerontius* (1900). En 1900, elle avait épousé le baryton Kennerley Rumford, avec qui elle donnera de nombreux récitals. Elle fait l'une de ses rares apparitions à l'opéra dans le rôle d'Orfeo d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, au Covent Garden de Londres, sous la direction de Thomas Beecham, en 1920. Cette même année, elle est élevée au rang de Dame de l'Empire britannique.

E.U.

Copyrighted material

CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)

Introduction

L’occasion unique, celle qui ne se présentera pas une seconde fois et dont rêvent bien des artistes, c’est le remplacement imprévu d’un collègue défaillant, et l’accession soudaine à la reconnaissance du public, ou même à la gloire. Montserrat Caballé avait-elle en tête l’éventualité d’un tel miracle lorsqu’en 1965, dans le rôle-titre de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti donnée en concert au Carnegie Hall de New York, elle fut amenée à prendre la place de Marilyn Horne, enceinte ? Toujours est-il que le sort joua, ce soir du 20 avril, en faveur de cette soprano espagnole qui, après des débuts anonymes, menait en Europe une carrière discrète. C’est sans doute ce succès, aussi inattendu que triomphal, qui contribua à lui ouvrir les portes des plus prestigieuses scènes internationales et à donner un sérieux coup de pouce à une activité discographique qui allait s’avérer d’une extrême richesse. Car, dès cette date, son nom commença à circuler parmi les aficionados ; et il ne fallut pas longtemps pour que Montserrat Caballé prenne place parmi les cantatrices les plus admirées de son époque.

• « Callas + Tebaldi »

Maria de Montserrat Viviana Concepción Caballé i Folc naît le 12 avril 1933 à Barcelone, dans une famille qui avait connu des jours meilleurs, et dont la situation se dégradera encore plus lorsque la guerre civile et sa répression bouleverseront le pays. Elle commence par étudier le piano au Conservatoire du Liceu de sa

Copyrighted material

ville natale, et se sent attirée par le chant. Grâce à la protection d'une riche famille, les Bertrand, elle peut poursuivre ses études – elle a comme professeurs une soprano hongroise, Eugenia Kemmeny, une célèbre cantatrice espagnole, Conchita Badía, et pour l'harmonie et le contrepoint Napoleone Annovazzi. En 1956, après plusieurs occasions manquées, elle entre dans la troupe du Stadttheater de Bâle, très modestement. Aussi difficiles soient-elles, entraînant même de sérieuses remises en question, ces années d'apprentissage qui, après Bâle, se poursuivent au Stadttheater de Brême de 1959 à 1962, ont un avantage inestimable ; elles permettent en effet à la jeune femme de se forger un répertoire, dans les styles les plus divers : Mimì (*La Bohème* de Puccini), Nedda (*Paillasse* de Leoncavallo), le rôle-titre de *Tosca* de Puccini, Marta (*Tiefland* d'Eugen d'Albert), Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, Yaroslavna (*Le Prince Igor* de Borodine), mais aussi le rôle-titre de *Salomé* de Richard Strauss, dont elle dira souvent qu'il reste l'une de ses incarnations préférées ; également Violetta (*La Traviata* de Verdi), Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), le rôle-titre d'*Armida* de Dvořák, Iphigénie dans la version d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck révisée par Richard Strauss, Leonora (*Le Trouvère* de Verdi), Mařenka (*La Fiancée vendue* de Smetana). Peu à peu, sa renommée s'accroît, avec des apparitions à la Staatsoper de Vienne (*Salomé*, 1958), à la Scala de Milan (une Fille-fleur de *Parsifal* de Wagner en 1960), la création locale de l'*Arabella* de Richard Strauss au Liceu de Barcelone en 1962, le rôle-titre de *Manon* de Massenet à l'Opera Nacional de Mexico en 1963 avec le Des Grieux de Giuseppe Di Stefano. Elle affectionne également le récital, passant des airs baroques de Haendel aux lieder de Schubert ou de Brahms, sans oublier les mélodies espagnoles. En 1964, elle épouse le ténor Bernabé Martí.

Copyrighted material

En 1965, son triomphe à Carnegie Hall – après lequel le *New York Times* n'hésite pas à titrer « Callas + Tebaldi = Caballé » – est suivi de deux séries de Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) et de Comtesse (*Les Noces de Figaro* de Mozart) au festival de Glyndebourne, et de ses débuts au Metropolitan Opera de New York, dans Marguerite (*Faust* de Gounod). Dès lors, les plus grandes scènes mondiales vont faire appel à la nouvelle diva, surnommée « La Superba ». À l'instar de ses compatriotes catalans, Montserrat Caballé aime beaucoup la France ; elle s'y produit dès 1962, où elle fait découvrir en concert l'oratorio de Pablo Casals *El pessebre*. On peut l'entendre ensuite à Rouen, Marseille, Nice, aux Chorégies d'Orange et, bien sûr, à l'Opéra de Paris, où elle débute dans le rôle-titre de *Norma* de Bellini en 1972.

• Curiosité et éclectisme

Si elle ne délaisse jamais les grands rôles – Norma, Tosca, Amelia du *Bal masqué* de Verdi, Leonora du *Trouvère* –, la soprano se tourne régulièrement vers les ouvrages belcantistes de Bellini (Imogene d'*Il Pirata*), Rossini (rôle-titre d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), Donizetti (rôles-titres de *Parisina* et de *Caterina Cornaro*), et contribue à la redécouverte d'œuvres oubliées ou négligées : *Les Danaïdes* d'Antonio Salieri (rôle d'Hypermnestra), *Saffo* de Giovanni Pacini (rôle-titre), *Agnes von Hohenstaufen* de Gaspare Spontini (rôle-titre), *La Fiamma* d'Ottorino Respighi (Silvana)... Maria Callas n'est plus (elle est morte en 1977) ; deux cantatrices prestigieuses, Leyla Gencer et Joan Sutherland, ont repris le flambeau du bel canto. Elles sont bientôt rejointes par Montserrat Caballé, qui dispose d'atouts exceptionnels : une technique solide, une longueur de souffle étonnante, une voix ample qu'elle peut nuancer à volonté – jusqu'à ces impalpables pianissimos qui ont fait se réputation –, un timbre dont la richesse

Copyrighted material

n’a d’égale que la pureté. Certains lui ont souvent reproché sa placidité scénique ; il est vrai que ses talents d’actrice sont limités et ne dépassent guère un registre des plus conventionnels (son embonpoint, dont elle sait se moquer avec humour, ne lui permet pas d’être une bête de scène). Mais, chez cette merveilleuse musicienne, l’art vocal crée son propre théâtre ; la justesse de l’expression vient du phrasé, intense ou largement déployé, de la dynamique, du *forte* le plus insolent au *piano* le plus ténu, de ce legato qui frise la perfection (alors que la vocalisation n’est pas toujours irréprochable). La beauté de ce chant à l’état pur est telle qu’on ne peut y rester insensible.

Vers la fin des années 1980, Montserrat Caballé commence à réduire ses apparitions – il est vrai qu’elle a toujours été de santé fragile. Ce qui ne l’empêche pas, en 1989, d’aborder un rôle périlleux, l’Isolde de Wagner, au Liceu de Barcelone, et, en 1992, de chanter Madama Cortese d’*Il viaggio a Reims* de Rossini au Covent Garden de Londres. Au printemps de 2007, pour fêter ses soixante-quatorze ans, elle incarne la Duchesse de Crackentorp à la Staatsoper de Vienne, dans une production de *La Fille du régiment* de Donizetti, aux côtés de Natalie Dessay et de Juan Diego Flórez. En 2012, elle célèbre ses cinquante ans de scène au Liceu lors d’un récital qui retrace sa collaboration avec le théâtre catalan. Rien ne peut étonner de la part de celle qui, en 1987, gravait le célèbre *Barcelona* en duo avec Freddie Mercury, leader du groupe Queen, et « bad boy » de la pop music.

• Une discographie pléthorique

Montserrat Caballé eut le bonheur d’être à son zénith vocal à une époque où les firmes discographiques n’hésitaient pas à graver une intégrale d’opéra ou un récital. D’où un nombre élevé

Copyrighted material

d’enregistrements, parmi lesquels il est difficile d’opérer des choix, même subjectifs, et en se limitant de plus aux productions officielles. Il est évident que les fans chercheront aussi les très nombreuses prises sur le vif, où abondent les rôles que la diva n’a jamais confiés au studio : Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, le rôle-titre de *Semiramide* de Rossini, Elisabetta de *Roberto Devereux* de Donizetti, ainsi que d’autres Donizetti, comme Parisina ou Caterina Cornaro...

En ce qui concerne les récitals, la firme R.C.A. a repris les enregistrements gravés en Espagne pour Vergara et la Columbia espagnole dans les années 1960 et 1970 ; ceux-ci sont passionnants parce qu’ils donnent une idée du répertoire très varié de Caballé : bel canto de Donizetti et Bellini, Verdi, Puccini, zarzuelas, mélodies (espagnoles – Federico Mompou, avec le compositeur au piano, Eduardo Toldrá, Enrique Granados – et allemandes – Richard Strauss...). Chez le même éditeur, le volume de *Rarities* – airs peu connus de Rossini, Verdi, Donizetti enregistrés entre 1968 et 1970 – contient des moments prodigieux. Et n’oublions pas la scène finale de *Salomé* de Richard Strauss sous la baguette volcanique de Leonard Bernstein à la tête de l’Orchestre national de France. À noter aussi chez E.M.I. des récitals Verdi, Puccini, Strauss, Granados... Quelques récitals très tardifs existent, avec parfois des airs peu connus, mais la magie du timbre s’est quelque peu altérée.

En vidéo, la *Norma* des Chorégies d’Orange 1974 est historique à bien des égards, la présence du mistral comprise ! Le récital V.A.I. propose les débuts de la cantatrice à Paris, salle Pleyel. Les concerts de Munich et de Moscou sont plus tardifs mais attachants. *Caballé Beyond the Music* est un documentaire offrant de nombreux documents d’archives.

Copyrighted material

Michel PAROUTY

Copyrighted material

CALLAS MARIA (1923-1977)

Introduction

Après Fiodor Chaliapine et Enrico Caruso, qui sont les premiers à réunir les qualités propres à l'art lyrique au XXe siècle – une voix, certes, mais aussi l'expressivité et l'engagement dramatique –, une Geraldine Farrar dans le répertoire italien et une Lotte Lehmann avec Richard Strauss ont plus que d'autres compris ces nécessités nouvelles. Mais c'est la révolution opérée par Maria Callas qui va faire le lien entre les deux grandes divas romantiques, Giuditta Pasta et Maria Malibran, la dynamique enclenchée par Chaliapine et Caruso, et les exigences modernes d'un chant et d'un théâtre pour aujourd'hui. On ne chantera plus, après Maria Callas, comme on le faisait avant elle.

• « Vissi d'arte, vissi d'amore »

Maria Callas est née à New York le 2 décembre 1923, sous le nom de Cecilia Sophia Anna Maria Kalogeropoulos, un nom imprononçable qu'elle changera pour en faire un véritable mythe, se forgeant une voix, une image et un destin. On connaît bien aujourd'hui l'histoire de la grosse fille mal aimée par sa mère, qui grandit dans un foyer désuni d'immigrés grecs venus en vain chercher fortune en Amérique. Mais le chant la fascine, elle passe des heures devant la radio, elle répète, elle chante, elle gagne un concours de quartier : c'est le prétexte qu'attendait sa mère pour revenir, en mars 1937, en Grèce, où le talent naissant de sa fille pourra mieux s'épanouir. En effet, après avoir travaillé avec la

Copyrighted material

soprano espagnole Elvira de Hidalgo au Conservatoire d'Athènes, Maria débute le 27 août 1942 – elle a dix-huit ans – avec la troupe de l'Opéra d'Athènes, dans le rôle-titre de *Tosca*. En chantant l'air célèbre du deuxième acte, « Vissi d'arte, vissi d'amore » (« J'ai vécu d'art, j'ai vécu d'amour »), elle ne se doute pas qu'elle résume ainsi ce que sera toute sa vie.

Après ses premiers succès en Grèce – où elle interprète notamment Marta (*Tiefland* d'Eugen d'Albert), Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni), Leonore (*Fidelio* de Beethoven) –, elle retourne en septembre 1945 aux États-Unis mais y connaît ses premières désillusions : personne alors ne veut d'elle. Et c'est finalement aux Arènes de Vérone, le 2 août 1947, que son destin va se réaliser doublement : elle y triomphe dans le rôle-titre de *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli (sous la direction de Tullio Serafin, qui deviendra un de ses chefs attitrés) en imposant non seulement sa voix mais son tempérament scénique ; et elle y rencontre Giovanni Battista Meneghini, qui deviendra son mari en 1949 et, mieux, son Pygmalion.

Car, de rôle en rôle, de Tosca en Lucia ou de Norma en Traviata, Maria va devenir Callas, avec cette voix impérieuse et tragique qui incendie les corps, avec ces gestes exacerbés par le feu du théâtre. Sa gloire dépassera très vite l'Italie, et c'est le monde entier qui se bat pour se mettre à ses pieds. En dépit de son caractère d'une indomptable exigence, les plus grands chefs, les plus grands metteurs en scène veulent travailler avec elle, Luchino Visconti entre autres, fasciné par sa voix autant que par son sens du geste. De leur rencontre naîtront – à la Scala de Milan – quelques-uns des plus grands spectacles d'opéra de l'histoire : *La Vestale* de Gaspare Spontini, qui ouvre la saison de la Scala, le 7 décembre 1954 (en italien ; rôle-titre, au côté de Franco Corelli – Licinio), *La*

Copyrighted material

Sonnambula de Vincenzo Bellini (1955, rôle-titre, sous la direction de Leonard Bernstein), *Anna Bolena* (rôle-titre, 1957) de Gaetano Donizetti, *Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald von Gluck (en italien, rôle-titre, 1957), et surtout, en mai 1955, une *Traviata* demeurée légendaire où, sous la férule de Visconti et la baguette de Carlo Maria Giulini, Maria Callas incarnera l'héroïne de Verdi avec une passion déchirante qui bouleversera jusqu'au fond de l'âme tous ceux qui y assisteront.

• La fin d'un règne

Mais – « Vissi d'arte, vissi d'amore » – il y aura aussi, trois ans plus tard, la fameuse rencontre avec Aristote Onassis : deux Grecs exilés, deux enfants pauvres devenus des dieux en forgeant eux-mêmes leur destin. La vie de Callas bascule alors, à trente-cinq ans : moins d'opéras, plus de croisières, la une des journaux, mais dans les rubriques mondaines. Conséquence : Maria ne donne que sept représentations en 1960, cinq en 1961, deux en 1962, aucune en 1963. Cette même année, Onassis rencontre Jackie Kennedy. Celle qui est devenue « la Callas » va alors jeter ses derniers feux au Covent Garden de Londres (*Tosca*), à l'Opéra de Paris (*Norma*), et au Covent Garden à nouveau pour une ultime représentation de *Tosca*, le 5 juillet 1965, sous la direction de Georges Prêtre. Le rideau tombe. Maria Callas, à quarante et un ans, fait ses adieux à l'opéra. Elle mourra douze ans plus tard, le 16 septembre 1977, à Paris, et son enterrement aura lieu à l'église russe de la rue Daru, comme pour Chaliapine près de quarante ans plus tôt.

• La révolution Callas

Même si sa carrière, dans sa partie la plus brillante, n'a guère excédé dix années, Maria Callas aura profondément bouleversé

Copyrighted material

l’histoire de l’opéra. Car, au-delà d’une étendue vocale exceptionnelle (qui lui permit de chanter Lucia et Lady Macbeth, la Somnambule et Turandot) et d’une technique hors pair (bien que très personnelle et qu’il ne faudrait sans doute pas prendre pour modèle), son talent, son génie même reposent sur une musicalité exigeante, une compréhension en profondeur, un soin extrême apporté aux moindres inflexions du texte littéraire autant que musical, et surtout sur un timbre aux harmoniques rares, capable de colorations inouïes, sur une présence vocale alliée à une intensité dramatique et à un modernisme expressif quasi uniques. Avec de surcroît une « phonogénie » qui permet aujourd’hui encore de revivre ces émotions à travers le disque et de la « voir » par le chant au moins autant que par les images.

• Après Callas

Après Callas, il y a eu, et il y a encore nombre d’excellents chanteurs – mais tous, consciemment ou non, ont vu leur art transformé par ce qu’a apporté Callas à l’opéra. Qu’il s’agisse de Marilyn Horne, de Montserrat Caballé ou de Joan Sutherland, de Plácido Domingo, de Ruggero Raimondi ou de Renato Bruson, mais aussi bien de Régine Crespin, de Teresa Stratas ou de Gwyneth Jones, tous portent quelque part l’empreinte de la révolution opérée par Callas. Kathleen Ferrier, Elisabeth Schwarzkopf et, plus près de nous, Kiri Te Kanawa, Margaret Price et Luciano Pavarotti ont suivi un chemin différent, plus vocal et moins théâtral, et cultivé une expressivité portée par le seul rayonnement de leurs voix splendides ; mais le chemin ouvert par Callas les a tous marqués, même ceux qui semblent éloignés de son style, de Katia Ricciarelli à Leonie Rysanek ou de Barbara Hendricks à Mirella Freni, et les hommes aussi bien, de Jon Vickers à Samuel Ramey en passant par Gabriel Bacquier ou José Van Dam et tant d’autres.

Copyrighted material

On le voit bien avec les grands interprètes de la nouvelle génération, les Roberto Alagna ou Natalie Dessay, Cecilia Bartoli ou June Anderson, Béatrice Uria-Monzon ou Bryn Terfel, on ne peut plus concevoir une carrière lyrique qui se satisferait de la seule splendeur vocale : il y faut la dimension théâtrale, l'attention au texte, l'intelligence des rôles, il y faut des artistes complets. C'est rejoindre ainsi l'essence même de cet art que s'est voulu l'opéra dès son origine, dès son nom pluriel d'*opera* : être un spectacle total où la musique et le théâtre se nouent, se lient, se mêlent, portés par le décor, les costumes, la lumière, pour unir dans un même geste tout ce qui concourt à l'expression de l'émotion.

Alain DUAULT

Bibliographie

C. ALBY & A. CARRON, *Passion Callas*, éd. Mille et une nuits-Arte Éditions, Paris, 1997

J. ARDOIN, *The Callas Legacy*, Duckworth, Londres, 1977, éd. révisée *The Callas Legacy : a Biography of a Career*, Charles Scribner's Sons, New York, 1982 ; *The Callas Legacy : The Complete Guide to her Recordings*, Charles Scribner's Sons, New York, 1991, 4e éd. *The Callas Legacy : The Complete Guide to her Recordings on Compact Discs*, Amadeus Press, Portland (Oreg.), 1995

J. ARDOIN dir., *Callas at Juilliard : the Master Classes*, Alfred A. Knopf, New York, 1987, rééd. Amadeus Press, 1998 (*Maria Callas. Leçons de chant, master classes à la Juilliard School, 1971-1972*, trad. G. Mannoni, Fayard, Paris, 1991)

J. ARDOIN & G. FITZGERALD, *Callas : the Art and the Life, The Great Years*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1974

E. CALLAS, *My Daughter Maria Callas*, Fleet, New York, 1960, rééd. Arno Press, New York, 1977

J. CALLAS, *Sisters*, St. Martin's Press, New York, 1989

C. CEDERNA, *Chi è Maria Callas*, Longanesi, Milan, 1968

M. DI STEFANO, *Callas nemica mia*, Rusconi, Milan, 1992

S. GALATOPOULOS, *Callas la Divina : Art that conceals Art*, J. M. Dent, Londres, 1963, rééd. London House & Maxwell, Elmsford

Copyrighted material

(N.Y.), 1970 ; *Callas : Prima Donna assoluta*, W. H. Allen, Londres, 1976 ; *Maria Callas : Sacred Monster*, Simon & Schuster, New York, 1998
C. Gastel chiarelli, *Maria Callas : vita, immagini, parole, musica*, Marsilio Editori, Venise, 1981
G. Guandalini, *Callas, l'ultima diva : analisi di un fenomeno*, Edizione Eda, Turin, 1987
D. Hamilton, « The Recordings of Maria Callas », in *High Fidelity*, vol. XXVIII, nº 3, pp. 40-48, 1974
M. Karakoulos, *Maria Callas, la diva*, M. Lafon, Paris, 1987
R. La rochelle, *Callas : La Diva et le vinyle*, Triptyque, Montréal, 1988, nouv. éd. *Callas : l'opéra du disque*, C. Bourgois, Paris, 1997
S. Linakis, *Diva : the Life and Death of Maria Callas*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1980
G. B. Meneghini, *Maria Callas, mia moglie*, Rusconi Editori, Milan, 1981 (*Ma Femme, Maria Callas*, trad. I. Reinharez, Flammarion, Paris, 1983)
M. Scott, *Maria Meneghini Callas*, Simon & Schuster, New York, 1991
A. Stassinopoulos, *Maria Callas : the Woman behind the Legend*, Simon & Schuster, 1981 (*Maria Callas, par-delà sa légende*, trad. P. Delamare, É. Diacon et C. Gilbert, Fayard, Paris, 1981)
C. Verga, *Maria Callas : mito e malinconia*, Bietti, Rome, 1980
H. Wisneski, *Maria Callas : the Art behind the Legend*, Doubleday, New York, 1975
Maria Callas, numéro spécial d'*Opéra*, 1964
L'Avant-scène opéra, nº 44, 1982 (numéro spécial *Maria Callas*)
Opéra international, numéro spécial *Maria Callas*, 1977.

Discographie sélective

La discographie de Maria Callas étant pléthorique, de même que les rééditions, de plus en plus nombreuses, cette discographie sélective ne présente que des enregistrements d'intégrales d'opéras parus chez E.M.I. Elle ne mentionne pas de récitals en studio. Pour approfondir la discographie, il convient de consulter les ouvrages de C. Alby & A. Carron, de J. Ardoin, de D. Hamilton, de R. La Rochelle et de H. Wisneski.

V. Bellini, *Norma* (rôle-titre), avec Mario Filippeschi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954) ; *I puritani* (Elvira), avec Giuseppe Di Stefano (Lord Arturo Talbo), Rolando Panerai (Sir Riccardo Forth), Nicola Rossi Lemeni (Sir Giorgio), Orchestre et chœurs de la Scala

Copyrighted material

de Milan, dir. Tullio Serafin (1953) ; *La Sonnambula* (Amina), avec Nicola Monti (Elvino), Nicola Zaccaria (Il conte Rodolfo), Fiorenza Cossotto (Teresa), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1957)
G. Bizet, *Carmen* (rôle-titre), avec Nicolai Gedda (Don José), Andréa Guiot (Micaëla), Robert Massard (Escamillo), Chœurs René Duclos, Chœurs d'enfants Jean Pesneaud, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. Georges Prêtre (1964)
L. Cherubini, *Medea* (rôle-titre), avec Fedora Barbieri (Neris), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Leonard Bernstein (enregistré sur le vif à la Scala le 10 décembre 1953)
G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (Lucia), avec Giuseppe Di Stefano (Sir Edgardo di Ravenswood), Tito Gobbi (Lord Enrico Asthon), Orchestre et chœurs du Mai musical florentin, dir. Tullio Serafin (1953) ; avec Ferruccio Tagliavini (Sir Edgardo di Ravenswood), Piero Cappuccilli (Lord Enrico Asthon), Philharmonia Orchestra and Chorus, dir. Tullio Serafin (1959) ; *Poliuto* (Paolina), avec Franco Corelli (Poliuto), Ettore Bastianini (Severo), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (enregistré sur le vif à la Scala le 7 décembre 1960)
U. Giordano, *Andrea Chénier* (Maddalena di Coigny), avec Mario del Monaco (Andrea Chénier), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (enregistré sur le vif à la Scala le 8 janvier 1955)
R. Leoncavallo, *Pagliacci* (Nedda), avec Giuseppe Di Stefano (Canio), Tito Gobbi (Tonio), Rolando Panerai (Silvio), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954)
P. Mascagni, *Cavalleria rusticana* (Santuzza et Una donna), avec Giuseppe Di Stefano (Turiddu), Rolando Panerai (Alfio), Anna Maria Canali (Lola), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1953)
A. Ponchielli, *La Gioconda* (rôle-titre), avec Fiorenza Cossotto (Laura Adorno), Piero Cappuccilli (Barnaba), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1959)
G. Puccini, *La Bohème* (Mimì), avec Giuseppe Di Stefano (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Anna Moffo (Musetta), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1956) ; *Manon Lescaut* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Renato des Grieux), Franco Calabrese (Geronte di Ravoir), Fiorenza Cossotto (Un musico), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1957) ; *Tosca* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Mario Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Angelo Mercuriali (Spoletta), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir.

Copyrighted material

Victor de Sabata (1953) ; avec Carlo Bergonzi (Mario Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Renato Ercolani (Spoletta), Chœurs du Théâtre national de l'Opéra de Paris, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. Georges Prêtre (1964)
G. ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina), avec Tito Gobbi (Figaro), Luigi Alva (Il conte d'Almaviva), Nicola Zaccaria (Basilio), Philharmonia Orchestra and Chorus, dir. Alceo Galliera (1957) ; *Il Turco in Italia* (Donna Fiorilla), avec Nicola Rossi Lemeni (Selim), Nicolai Gedda (Don Narciso), Franco Calabrese (Don Geronio), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Gianandrea Gavazzeni (1954)
G. VERDI, *Aida* (rôle-titre), avec Richard Tucker (Radamès), Fedora Barbieri (Amneris), Tito Gobbi (Amonasro), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1955) ; *Un ballo in maschera* (Amelia), avec Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Tito Gobbi (Renato), Fedora Barbieri (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1956) ; *La Forza del destino* (Donna Leonora di Vargas), avec Richard Tucker (Don Alvaro), Nicola Rossi Lemeni (Padre Guardiano), Renato Capecchi (Fra Melitone), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954) ; *Rigoletto* (Gilda), avec Giuseppe Di Stefano (Il duca di Mantova), Tito Gobbi (Rigoletto), Nicola Zaccaria (Sparafucile), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1955) ; *La Traviata* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Alfredo Germont), Ettore Bastianini (Giorgio Germont), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Carlo Maria Giulini (enregistré sur le vif à la Scala le 28 mai 1955) ; avec Alfredo Kraus (Alfredo Germont), Mario Sereni (Giorgio Germont), Orquesta Sinfónica Nacional, dir. Franco Ghione (enregistré sur le vif au Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne le 27 mars 1958) ; *Il Trovatore* (Leonora), avec Fedora Barbieri (Azucena), Giuseppe Di Stefano (Manrico), Rolando Panerai (Il conte di Luna), Nicola Zaccaria (Ferrando), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Herbert von Karajan (1956).

Copyrighted material

CALVÉ EMMA (1858-1942)

La soprano française Emma Calvé, née le 15 août 1858 à Decazeville, dans l'Aveyron, est célèbre pour ses interprétations du rôle-titre de *Carmen* de Bizet.

Emma Calvé (de son vrai nom Rosa-Noémie Calvet de Roquer) passe sa plus tendre enfance en Espagne. Elle étudie le chant avec Jules Puget, Rosina Laborde et, surtout, avec la mezzo-soprano allemande Mathilde Marchesi, l'une des professeurs de chant les plus influentes de son époque, qui l'initie aux arcanes du bel canto. Actrice de talent, elle se forme en observant longuement les prestations d'Eleonora Duse, future créatrice du rôle de Santuzza dans *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, en 1890. Après ses débuts sur scène, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le 23 septembre 1881, où elle incarne Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod, elle accède à la célébrité pour ses interprétations de Santuzza dans *Cavalleria rusticana* (qu'elle crée en France en 1892) et d'Ophélie dans *Hamlet* d'Ambroise Thomas. Le 31 octobre 1891, au Teatro Costanzi de Rome, elle participe à la création de *L'Amico Fritz* de Mascagni, au côté de Fernando de Lucia (Fritz Kobus). Son interprétation de Carmen, remarquable par son réalisme dramatique, sera longtemps considérée comme la référence à suivre. À l'Opéra-Comique de Paris, elle a participé à la création de *Sapho* de Jules Massenet (rôle-titre, 1897) et de *La Carmélite* de Reynaldo Hahn (rôle-titre, 1902). En 1925, Emma Calvé se retire de la scène lyrique pour se consacrer à l'enseignement. Elle publie son autobiographie, *Sous tous les ciels j'ai chanté*, en 1940. Emma Calvé meurt le 6 janvier 1942, à Millau, dans l'Aveyron.

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

CALVET JOSEPH 1897-1984

Le violon offre de nombreux choix de carrière à ceux qui le jouent : musicien du rang d'un orchestre symphonique, soliste, partenaire d'un ensemble de musique de chambre. Celle-ci occupe une place de choix rarement appréciée à sa juste valeur ; or c'est elle qui réclame le travail le plus constant en compagnie de partenaires qui doivent devenir des *alter ego*, alors que le public concerné se limite trop souvent à une petite élite. Au sein de la musique de chambre, le quatuor à cordes occupe une place fondamentale car c'est vers lui que se sont tournés la plupart des compositeurs pour livrer souvent le fond d'eux-mêmes.

Les musiciens qui consacrent leur vie au quatuor n'ont donc rien de commun avec leurs collègues de l'orchestre ou les solistes. La compétence instrumentale n'est pas en cause : le quatuor réclame parfois bien plus d'habileté technique. Mais il y a une abnégation, une volonté de remettre sans cesse sur le métier un travail de joaillerie dans lequel rien ne se dissimule. C'est la voie qu'avait choisie Joseph Calvet.

Né à Valence-d'Agen (Tarn-et-Garonne) le 8 octobre 1897, il étudie le violon aux conservatoires de Toulouse (premier prix en 1904) et de Paris (premier prix en 1919). Disciple de Guillaume Rémy (1856-1932), lui-même élève d'Eugène Ysaÿe et de Lambert Massart, et violon solo d'Édouard Colonne, il est formé à l'école franco-belge du violon, comme Jacques Thibaud ou Georges Enesco. Dès 1919, il fonde son propre quatuor à cordes avec Léon Pascal (2e violon), Daniel Guilevitch (alto) et Paul Mas

Copyrighted material

(violoncelle). Rapidement, son quatuor s'impose comme l'une des formations majeures de l'époque, digne de succéder aux légendaires quatuors Parent ou Capet et de rivaliser avec le quatuor Pro Arte formé en Belgique peu avant la guerre. En 1928, Nadia Boulanger incite le quatuor Calvet à présenter à Paris l'intégrale des quatuors de Beethoven, ce qui ne l'empêche pas de défendre la musique française et de s'ouvrir au répertoire de son temps : son enregistrement des quatuors de Debussy et de Ravel (1936), a fait longtemps autorité. Plusieurs compositeurs écrivent à l'intention du quatuor Calvet, qui crée ces partitions : *Sextuor* (1929) et *Quatuor n° 3* (1930) de Vincent d'Indy, quatuors de Marcel Delannoy (1931), Jean Françaix (1937), Florent Schmitt (1948) et Henri Sauguet (1949), œuvres de Guy Ropartz, Reynaldo Hahn...

Nommé professeur de musique de chambre au conservatoire de Paris en 1935, Joseph Calvet conserve sa classe jusqu'en 1968, initiant à la musique de chambre des instrumentistes comme Christian Ferras, Pierre Barbizet, Patrice Fontanarosa, Jean-Pierre Wallez, les membres des quatuors Parrenin, Via Nova, Bernède, Margand... Son enseignement comme ses interprétations sont marqués par un sens profond de l'équilibre et de la clarté, qui refuse la prédominance du premier violon pour recréer un véritable ensemble dans lequel toutes les voix soient perceptibles.

Sous l'Occupation allemande, le quatuor Calvet se disloque. Calvet fonde le Mouvement musical des jeunes et reprend ses activités en 1944 avec une nouvelle équipe (Jean Champeil, Maurice Husson et Manuel Recassens) : Léon Pascal avait fondé son propre quatuor en 1941 (qui deviendra le quatuor Pascal de la R.T.F. puis le quatuor de l'O.R.T.F.) et Daniel Guilevitch s'était fixé aux États-Unis, où il fera partie du Beaux-Arts Trio. Le quatuor Calvet poursuit ses activités jusqu'en 1950. À partir de cette date,

Copyrighted material

Joseph Calvet se consacre à l'enseignement, au conservatoire ou à l'académie internationale d'été de Nice, et occasionnellement à la direction d'orchestre. À plus de quatre-vingts ans, il présidait encore le jury du concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CARUSO ENRICO (1873-1921)

Introduction

À l'instar de son strict contemporain, la basse russe Fiodor Chaliapine, l'Italien Enrico Caruso, le plus illustre ténor de son temps et l'un des plus célèbres de l'histoire, va faire triompher sur toutes les scènes du monde une nouvelle manière de chanter, admirablement adaptée aux nouvelles exigences de l'art lyrique propres au xxe siècle naissant, notamment aux personnages vrais – fort éloignés des héros, des rois et des princes – caractérisant les ouvrages véristes : une intelligence des rôles alliée à une expressivité remarquable, un charisme incomparable et un engagement scénique total.

• Rodolfo : un rôle emblématique

Enrico Caruso naît à Naples le 25 février 1873 – deux semaines après Fiodor Chaliapine –, dix-huitième enfant d'une famille très pauvre. À dix ans, il travaille dans une fonderie, tout en apprenant à chanter, le soir, avec un prêtre de son quartier. À quinze ans, employé dans un atelier de mécanique, il continue de prendre des leçons de chant, tant et si bien qu'il finit par débuter sur scène le 16 novembre 1894, à vingt et un ans, dans un obscur ouvrage, *L'amico Francesco,* d'un non moins obscur compositeur amateur, Mario Morelli, au Teatro Nuovo de Naples, pour un cachet de quatre-vingts lires. Petit à petit, on lui confie des rôles plus importants, son répertoire s'étoffe, il prend de l'assurance. Mais c'est l'éloge public que fait de lui le grand ténor italien Fernando De

Copyrighted material

Lucia qui attire sur sa personne l'attention de quelques directeurs d'opéras : bientôt, il chante sur des scènes de plus en plus connues. En 1897, il auditionne devant Puccini en vue du rôle de Rodolfo pour une reprise de *La Bohème* à Livourne ; il est engagé et tombe fou amoureux de sa Mimì, la soprano Ada Giachetti, avec qui il va entretenir une liaison, et qui, bientôt, lui donnera un fils prénommé Rodolfo.

• Un précurseur

Le 27 novembre 1897, au Teatro Lirico de Milan, Enrico Caruso participe à la création de *L'Arlesiana* de Francesco Cilea (rôle de Federico) ; sa réputation s'établit. Le 17 novembre 1898, il triomphe dans le même théâtre, dans le rôle de Loris lors de la création de *Fedora* d'Umberto Giordano. Encore quelques succès en Italie et, à partir de 1900, la carrière de Caruso devient internationale : il chante à Montevideo, à Saint-Pétersbourg, à Buenos Aires et, le 26 décembre 1900, fait ses débuts à la Scala de Milan, dans Rodolfo, sous la baguette de Toscanini ; trois semaines plus tard, le 17 janvier 1901, il chante Florindo pour la création à la Scala de *Le maschere* de Pietro Mascagni, toujours avec Toscanini. Consacré, il est invité au San Carlo de Naples, dans sa ville natale ; mais son Nemorino de *L'Elisir d'amore* de Donizetti est si mal reçu par ses compatriotes – alors qu'il vient de triompher dans le même rôle à la Scala – qu'il jure de ne plus jamais chanter dans cette ville. Et il tiendra parole. Le 6 novembre 1902, au Teatro Lirico de Milan, il incarne Maurizio lors de la première d'*Adriana Lecouvreur* de Cilea. Désormais célèbre, Caruso débute au Covent Garden de Londres le 14 mai 1902, au Metropolitan Opera de New York le 23 novembre 1903, à Paris en 1904 (à chaque fois dans le Duc de Mantoue de *Rigoletto* de Verdi).

Copyrighted material

Le 11 mars 1902, Caruso avait participé à la création de *Germania* d'Alberto Franchetti à la Scala (rôle de Federico Loewe). Fred Gaisberg, ingénieur du son de la firme discographique londonienne Gramophone and Typewriter Co., assistait à la représentation. Séduit par la voix de Caruso, il lui demanda d'enregistrer dix chansons. Et, coup de génie en même temps que pressentiment moderne, Caruso accepta de le faire, dans une chambre d'un hôtel milanais, le 11 avril 1902 ; cet événement va bouleverser l'histoire de l'industrie de l'enregistrement sonore : Gaisberg déclarera que les enregistrements de Caruso « avaient mis au monde le gramophone ». Caruso gravera par la suite toute une série de disques pour Gramophone & Typewriter, puis pour la compagnie Victor : ce seront ses meilleurs ambassadeurs. Londres le réclame, et les Parisiens délirent quand il vient chanter *Rigoletto* puis *Fedora*. Mais c'est au Metropolitan Opera de New York qu'il va forger sa gloire mondiale. Le 10 décembre 1910, il y incarne Dick Johnson lors de la création de *La fanciulla del West* de Puccini. Il assurera avec la troupe du Met, où il chantera régulièrement à partir de 1912, quelque 863 représentations (à New York et en tournée) dans 38 rôles différents, les plus fréquents étant Canio (*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo), Radamès (*Aïda* de Verdi), Rodolfo et Cavaradossi (*Tosca* de Puccini).

• Un artiste moderne

Énumérer les étapes de la gigantesque carrière de Caruso serait lassant tant il a chanté, beaucoup et partout, jusqu'à des séries de représentations dans la Plaza de toros de Mexico devant 22 000 spectateurs, enchaînant des tournées parfois exténuantes (ou risquées, comme celle à Cuba où, durant une représentation d'*Aïda*, il échappe à un attentat anarchiste) et des enregistrements de disques répétés (234 airs ou mélodies gravés pour la compagnie Victor). Le

Copyrighted material

3 décembre 1920, il est blessé par un élément de décor lors d'une représentation de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns au Met ; il ne se remettra pas de cet accident – il apparaît pour la dernière fois sur scène, au Met, le 24 décembre 1920, dans une de ses plus célèbres incarnations, Éléazar dans *La Juive* de Jacques Fromental Halévy –, et c'est à Naples qu'il reviendra pour y mourir, le 2 août 1921, d'un abcès pleuro-pulmonaire ; il n'avait que quarante-huit ans.

À ses débuts, Caruso se montre peu à l'aise dans le haut du registre, et sa voix se rapproche de celle d'un baryton. Mais il met rapidement à profit ce qui pouvait apparaître comme un défaut, alliant le timbre chaleureux du baryton à celui, plus brillant, du ténor, ce qui lui permettra de passer des inflexions les plus sensuelles aux accents les plus passionnés.

Son phrasé ainsi que sa parfaite maîtrise du legato et du portamento lui ont permis d'aborder un vaste répertoire, français – *Le Prophète* (Jean de Leyde), *Faust* (rôle-titre), *Les Pêcheurs de perles* (Nadir), *Manon* (Des Grieux), *La Juive* (Éléazar), *Les Huguenots* (Raoul de Nangis), *L'Africaine* (Vasco de Gama), *Samson et Dalila* (Samson), *Carmen* (Don José)... – et, bien entendu, italien : *L'elisir d'amore* (Nemorino), *La Favorita* (Fernando), *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), *Lucrezia Borgia* (Gennaro), *La Gioconda* (Enzo), *Manon Lescaut* (Des Grieux), *La Bohème* (Rodolfo), *Tosca* (Cavaradossi), *Madama Butterfly* (Pinkerton), ainsi que tous les grands rôles verdiens – *Rigoletto* (le Duc de Mantoue), *Il Trovatore* (Manrico), *La Traviata* (Alfredo), *Un Ballo in Maschera* (Riccardo), *La Forza del Destino* (Don Alvaro), *Aïda* (Radamès)...

Les enregistrements de Caruso ont fait l'objet de nombreuses rééditions, d'abord en 33-tours, puis en CD, notamment sous la

Copyrighted material

houlette de l'ingénieur Ward Marston, qui a procédé à un remarquable travail de restauration, d'abord pour la firme Pearl, au début des années 1990, puis pour Naxos. Caruso laisse le souvenir d'un chanteur exceptionnel, tant par la beauté intrinsèque de sa voix que par la richesse de ses interprétations très épurées et finalement très modernes, alliant la dimension théâtrale à l'attention au texte et à l'intelligence des rôles.

Alain DUAULT

Bibliographie

J. R. Bolig, *Caruso Records. A History and Discography*, Mainspring Press, Denver (Colo.), 2002
D. Caruso & T. Goddard, *Wings of Song : The Story of Caruso*, Minton, Balch & Company, New York, 1928
D. Caruso, *Enrico Caruso, his Life and Death*, Simon and Schuster, New York, 1945 ; rééd. Greenwood Press, Westport (Conn.), 1987 (*Enrico Caruso, sa vie, sa mort*, trad. H. Claireau, Corrêa, Paris, 1952)
E. Caruso, *How to Sing : Some Practical Hints*, John Church Co., Londres, 1913 ; rééd. Opera Box, Brooklyn (N.Y.), 1973
E. Caruso, Jr. & A. Farkas, *Enrico Caruso : My Father and my Family*, Amadeus Press, Portland (Oreg.), 1990
J. Freestone & H. J. Drummond, *Enrico Caruso : his Recorded Legacy*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1978
S. Fucito, *Caruso and the Art of Singing*, Frederick A. Stokes, New York, 1922 ; rééd. S. Fucito & B. J. Beyer, Dover, New York, 1995
E. Gara, *Caruso, storia di un emigrante*, Rizzoli, Milan, 1947 ; nouv. éd. Cisalpino-Goliardica, Milan, 1973
P. Gargano, *Una vita, una leggenda : Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo*, G. Mondadori, Milan, 1997
P. Gargano & G. Cesarini, *Caruso*, Longanesi, Milan, 1990 (avec une discographie établie par M. Aspinall et G. Cesarini)
P. V. R. Key & B. Zirato, *Enrico Caruso : a Biography*, Little, Brown, Boston, 1922 ; rééd. Vienna House, New York, 1972 (contient une liste exhaustive des représentations)
P. M. Marafioti, *Caruso's Method of Voice Production*, D. Appleton, Londres, 1922 ; rééd. Dover, New York, 1981
H. Matheopoulos, *The Great Tenors : From Caruso to Pavarotti*,

Copyrighted material

Vendome Press, New York, 1999, (*Les Ténors du siècle : de Caruso à Pavarotti*, trad. G. Cohen-Solal La Martinière, Paris, 1999)
J.-P. Mouchon, *Enrico Caruso, 1873-1921. Sa vie et sa voix : étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*, Impr. du Petit-Cloître, Langres, 1966
F. Robinson, *Caruso : his Life in Pictures*, Studio Publications, New York, 1957 (avec une discographie établie par John Secrist)
M. Scott, *The Great Caruso*, Knopf, New York, 1988
T. R. Ybarra, *Caruso : the Man of Naples and the Voice of Gold*, Harcourt, Brace, New York, 1953.

Copyrighted material

CASADESUS ROBERT (1899-1972)

Rares sont les interprètes français qui peuvent prétendre égaler la célébrité américaine de Robert Casadesus : entre celle de Zino Francescatti et celle de Pierre Monteux, son étoile sur le mythique Hollywood Boulevard de Los Angeles semble définir à jamais ce qu'est la France musicale vue depuis le Nouveau Monde. Et, trois ans après sa mort, la ville de Cleveland choisira en 1975 de baptiser de son nom l'un des plus prestigieux concours internationaux de piano des États-Unis.

L'histoire de Robert Casadesus est d'abord celle d'une dynastie. Son grand-père Luis Casadesus (1850-1919), Catalan naturalisé français, est passionné de musique. Neuf de ses enfants survivront ; huit deviendront des musiciens professionnels. Jusqu'à la troisième génération, la plupart de ses descendants passeront par le Conservatoire de Paris. Parmi eux l'histoire retiendra quelques prénoms : Henri (1879-1947) et Marcel (1882-1914), qui ont tenu l'alto et le violoncelle dans l'illustre Quatuor Capet, ainsi que Jean-Claude Casadesus (né en 1935), à la tête de l'Orchestre national de Lille. Robert Casadesus, un des petits-fils de Luis, reste la plus parfaite incarnation de cette longue maturation familiale.

Il naît à Paris le 12 avril 1899. Jusqu'à l'âge de dix ans, il étudie le piano avec une de ses trois tantes, Rose Casadesus (1873-1944), à qui est dévolue la formation musicale de toute la lignée. Très vite, il entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de Louis Diémer. Âgé de quatorze ans à peine, il remporte un premier prix de piano

Copyrighted material

(1913) et se distingue par un premier prix de composition quelques années plus tard (1916). Après un premier concert en 1917, il est mobilisé et passe les derniers mois de la Première Guerre mondiale sous les armes. Il peut alors reprendre ses études, sanctionnées par un premier prix d'harmonie dans la classe de Xavier Leroux (1919) et le prix Louis-Diémer (1920). En 1921, il épouse Gabrielle L'Hôte. Celle qui devient « Gaby » Casadesus (1901-1999) est une brillante élève de Marguerite Long et de Louis Diémer ; après avoir, à seize ans, obtenu son premier prix de piano au Conservatoire de Paris, elle travaille avec Moritz Moszkowski, Gabriel Fauré, Florent Schmitt et Maurice Ravel ; désormais, sa carrière se confondra avec celle de son mari. Cette même année 1921, Robert Casadesus donne, après avoir étudié l'œuvre avec le compositeur, la première audition de la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Gabriel Fauré. Les débuts de son amitié avec Maurice Ravel datent de 1922. Il est le premier pianiste à proposer, dès 1924, un récital entièrement dédié à l'œuvre de ce musicien. À cette époque il fréquente aussi Manuel de Falla, Florent Schmitt et Albert Roussel. En 1927 naît son fils Jean, promis à une brillante carrière de pianiste et de pédagogue – avec des débuts très remarqués sous la baguette d'Eugene Ormandy – mais qui périra dans un accident de voiture en 1972. Robert Casadesus inaugure, toujours en 1927, la toute nouvelle salle Pleyel. Il commence alors à se produire avec son épouse à quatre mains et à deux pianos. En 1935, il est nommé professeur au Conservatoire américain de Fontainebleau, fondé en 1921 par son oncle Francis Casadesus (1870-1954) et fait ses débuts aux États-Unis sous la direction d'Arturo Toscanini.

C'est dans ce pays que la Seconde Guerre mondiale le surprend. Il s'y fixe provisoirement et donne, en 1941, son premier récital au Carnegie Hall de New York. Le grand violoniste français Zino Francescatti devient, au disque comme au concert, son partenaire

Copyrighted material

régulier. Avec lui, il grave les plus grandes sonates pour violon et piano du répertoire français, ainsi qu'une intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven qui fera date. Il revient en France en 1946 et prend la direction du Conservatoire américain de Fontainebleau. Il poursuit toujours une brillante carrière internationale et enregistre avec de grands chefs comme George Szell et Dimitri Mitropoulos. Quelques mois après la disparition de son fils Jean, il meurt à Paris, le 19 septembre 1972.

Bien que Robert Casadesus se soit illustré dans Mozart et Beethoven, il reste avant tout un ardent défenseur de la musique française de son temps. Il participe en effet à de nombreuses créations : *Sonate pour alto et piano* d'Arthur Honegger avec Henri Casadesus (1920), *Sonate pour violon et piano* de Guy Ropartz avec Georges Enesco (1927), *Trois pièces pour piano* op. 49 d'Albert Roussel (1934). Arthur Honegger lui dédie la dernière de ses *Sept Pièces brèves pour piano* (1920). Son interprétation de l'œuvre de Maurice Ravel, marquée par les conseils de l'auteur lui-même, fait partie des plus incontournables références.

Français par le répertoire, Robert Casadesus l'est plus encore par le style pianistique. Goût pour l'épure aérienne, clarté et précision du trait, élégance de la ligne et limpidité du son définissent un jeu très articulé, parfois même désincarné à l'excès. Son esthétique, faite de pudeur, d'équilibre mais aussi de virtuosité digitale se refuse à la sensualité sonore ainsi qu'aux abandons et à la violence de la passion. Un impressionnant classicisme, aux frontières parfois de la sécheresse et de la froideur.

Son activité de compositeur est, en revanche, très méconnue. Rares sont en effet les grands interprètes qui ont laissé une œuvre aussi vaste et diversifiée. Le piano y est bien sûr à l'honneur avec

Copyrighted material

des préludes (1924), des études (1940), une *Toccata* (1946), les *Enfantines* (1953), quatre sonates (1931, 1941, 1948, 1957)... Rien de très révolutionnaire dans ces pages modales qui fuient tout chromatisme mais une austère gravité qui mérite l'attention. Son catalogue de musique de chambre est plus fourni encore : deux quintettes, quatre trios à cordes, quatre quatuor à cordes, sept sonates pour instruments divers. Ajoutons à cela sept symphonies – certaines ont été dirigées par Leonard Bernstein et Dimitri Mitropoulos – et huit concertos, dont un *Concerto pour trois pianos et orchestre à cordes* (1964), qu'il joue pour la première fois à New York, le 24 juillet 1965, avec sa femme et son fils Jean. Comme pour prolonger un peu plus encore cette quête familiale qui l'avait porté au sommet.

On pourra consulter *Mes noces musicales*, de Gaby Casadesus (Buchet-Chastel, Paris, 1996) et *Casadesus l'intemporel*, de Jean Roy (Buchet-Chastel, 1999).

Pierre BRETON

Copyrighted material

CASALS PABLO (1876-1973)

Introduction

Violoncelliste, mais aussi pianiste, chef d'orchestre et compositeur, le Catalan Pablo Casals fut un maître incomparable de son instrument, dont il a fait notablement évoluer la technique en perfectionnant l'usage de l'archet. Peu d'interprètes ont eu une stature humaine et musicale de son envergure. Mstislav Rostropovitch lui-même considérait Casals comme le plus grand nom de toute l'histoire du violoncelle.

• Interprète plus que virtuose

Pau Casals i Defilló (Pablo est son prénom en castillan) naît à El Vendrell, en Catalogne, le 29 décembre 1876. Après s'être initié très jeune à divers instruments (piano, violon, flûte et orgue), l'adolescent entre en 1888 à l'Escola municipal de música de Barcelone, où il travaille le violoncelle avec José García, l'harmonie avec José Rodoreda, le piano avec Joaquín Malats et Francisco Costa Llobera. En 1890, il découvre les *Six Suites pour violoncelle* seul de Jean-Sébastien Bach qu'il allait faire découvrir au monde entier. Le 23 février 1891, il donne son premier concert public, au Teatro Novedades de Barcelone. Pour subvenir à ses besoins, il joue dans des cafés de la métropole catalane, notamment au Cafè Tost et à La Pajarera. Il se lie d'amitié avec le compositeur catalan Enrique Granados. C'est au Tost qu'Isaac Albéniz le remarque et lui remet une lettre de recommandation pour le comte de Morphy, secrétaire de la reine régente d'Espagne Marie-Christine. Grâce à la protection

Copyrighted material

et aux subsides de celle-ci, il entre en 1893 au Conservatorio de música y declamación de Madrid, où il va étudier avec Tomás Bretón (composition) et Jesús Monasterio (musique de chambre). Après un court séjour à Bruxelles au début de 1895, où il est déçu par l'accueil que lui réserve Edouard Jacobs au Conservatoire, il gagne Paris, où il va se contenter d'un obscur poste de deuxième violoncelliste au théâtre des Folies-Marigny à Paris – la reine Marie-Christine lui a coupé les subsides. De retour à Barcelone, il est nommé en novembre 1896 professeur de violoncelle au Conservatoire du Liceu ; il obtient également un poste de violoncelliste dans l'orchestre du Théâtre du Liceu.

• La notoriété et l'engagement

Le 20 mai 1899, il débute à Londres, au Crystal Palace, en interprétant le *Concerto pour violoncelle* d'Édouard Lalo ; le 20 août, il donne un concert privé pour la reine Victoria à Osborne House, dans l'île de Wight. C'est le grand chef français Charles Lamoureux qui donne le véritable coup d'envoi de la carrière internationale de Pablo Casals, en l'invitant à jouer à Paris avec son orchestre. Il se produit devant la reine Élisabeth de Belgique, qui devient l'amie de toute une vie. En 1901, il accomplit sa première tournée aux États-Unis. En 1903, il grave, sur un cylindre, son premier enregistrement. Lors d'un deuxième séjour aux États-Unis, en 1904, il joue le 15 janvier, à la Maison-Blanche, devant le président Theodore Roosevelt ; le 9 mars, il débute au Carnegie Hall de New York en donnant la première américaine de *Don Quichotte* de Richard Strauss sous la baguette du compositeur.

Pablo Casals s'installe à Paris, où il fonde, avec le pianiste Alfred Cortot et le violoniste Jacques Thibaud, l'illustrissime trio Cortot-Thibaud-Casals, qui donne son premier concert le

Copyrighted material

28 décembre 1906 et se produira jusqu'en 1933. C'est à cette époque que Casals rencontre Scriabine et Rimski-Korsakov. À partir de 1910 environ, il joue sur un violoncelle de Matteo Goffriller. Durant la Première Guerre mondiale, il réside aux États-Unis. En 1919, il retourne dans sa Catalogne natale, participe en 1920 à la fondation, avec Cortot et Thibaud, de l'École normale de musique de Paris, crée l'Orquestra Pau Casals, qui donne son premier concert le 13 octobre 1920, à Barcelone. En 1922, il fait ses débuts de chef d'orchestre. En mai 1926, il fonde une association de concerts destinée à faire découvrir la musique classique aux travailleurs, l'Associació Obrera de Concerts.

Copyrighted material

Pablo Casals, 1952. *«La musique doit aboutir à quelque chose de plus grand; elle doit faire partie de l'humanité. Le musicien est avant tout un homme et son attitude dans la vie a plus d'importance que sa musique», Pablo Casals, in «Ma Vie racontée à Albert E. Kahn», 1979).*

Casals adhère passionnément à la jeune République espagnole, proclamée en 1931, et refuse de jouer, à partir de 1933, dans l'Allemagne hitlérienne, en déclinant l'invitation faite par Wilhelm Furtwängler de se produire avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. La guerre civile espagnole le marque profondément, et il s'expatrie en 1939 pour habiter Prades, une petite ville française

Copyrighted material

proche de la frontière, et où il va se dépenser sans compter pour les réfugiés espagnols. En 1945 il renonce aux concerts pour protester par son silence contre l'indulgence avec laquelle les démocraties occidentales considèrent le régime du général Franco. Il ne reprendra l'archet et la baguette qu'en 1950, pour le bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, en inaugurant le 2 juin le premier festival de Prades, qu'il a fondé avec le violoniste Alexander Schneider. Cette petite ville va devenir un lieu de pèlerinage – centré sur Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms – où se rassemblera chaque été tout ce qui compte dans le monde musical : Rudolf Serkin, Mieczysław Horszowski, Isaac Stern, Clara Haskil, William Primrose, Eugene Istomin, Szymon Goldberg, Pierre Fournier, Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin, Sándor Végh, Wilhem Kempff, David Oistrach, Julius Katchen...

En 1956, Pablo Casals s'établit à San Juan de Porto Rico – sa mère était née dans cette île, à Mayagüez. Il y fonde un festival de musique, le festival Casals, dont la première édition a lieu en 1957 ; il crée l'Orquestra Simfònica de Puerto Rico ainsi que le Conservatoire de cette ville. Il donne encore, malgré son grand âge, quelques concerts, dont l'un à la Maison-Blanche, devant le président Kennedy, le 13 novembre 1961. Il participe une dernière fois au festival de Prades en 1966 avant de mourir à San Juan de Porto Rico, le 22 octobre 1973.

Gabriel Fauré a dédié à Pablo Casals sa *Sérénade,* pour violoncelle et piano (1908), George Enesco sa *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* (1935). Casals a créé la *Fantasia on Sussex Folk Tunes*, pour violoncelle et orchestre, de Ralph Vaughan Williams (1929).

Copyrighted material

Pablo Casals fut également un compositeur prolifique. Il nous a laissé des œuvres pour orchestre – parmi lesquelles une *Sardana pour un orchestre de violoncelles* (1927) –, de la musique sacrée, des pièces de musique de chambre, des mélodies et des pièces pour chœurs... Une de ses œuvres les plus jouées est l'oratorio *El pessebre*, sur un texte de Joan Alavedra, achevé à Porto Rico en 1960 et qu'il dirigera dans le monde entier en 1962.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. ALAVEDRA, *L'Extraordinària vida de Pau Casals*, Proa, Barcelone, 1969 ; *Pau Casals*, Aedos, Barcelone, 1975
R. BALDOCK, *Pablo Casals*, Northeastern University Press, Boston, 1993
D. BLUM, *Casals and the Art of Interpretation*, University of California Press, Berkeley, 1980 (Casals et l'art de l'interprétation, Buchet-Chastel, Paris, 1980)
P. CASALS, *Joys and Sorrows. Reflections, by Pablo Casals as told to Albert E. Kahn*, Simon and Schuster, New York, 1970 (trad. de l'américain par J.-B. Blandenier, *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, Stock, Paris, 1979)
A. CONTE, *La Légende de Pablo Casals*, Proa, Perpignan, 1950
J. M. CORREDOR, *Casals. Biografía Ilustrada*, Destino, Barcelone, 1967 ; *Converses amb Pau Casals, autobiografia dialogada*, 1955 (*Conversations avec Pablo Casals, souvenirs et opinions d'un musicien*, Albin Michel, Paris, 1955, éd. augm. coll. Pluriel, Hachette, Paris, 1982)
J. DESCALS, *Pau Casals*, March Editor, Barcelone, 2006
A. FORSEE, *Pablo Casals : Cellist for Freedom*, Crowell, New York, 1965
H. GARZA, *Pablo Casals*, Chelsea House, New York, 1993
B. GAVOTY, *Pablo Casals*, Kister, Genève, 1955
D. GOODNOUGH, *Pablo Casals : Cellist for the World*, Enslow Publishers, New York, 1997
H. L. KIRK, *Pablo Casals : a Biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1974
E. VIVES DE FABREGAS, *Pau Casals*, Rafael Dalmau, Barcelone, 1966.

Copyrighted material

CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)

À une époque où les personnalités artistiques tendent à se couler dans des moules identiques, Sergiù Celibidache avait systématiquement refusé une évolution dictée par les moyens de reproduction et de communication. À sa façon, il était resté un homme d'une autre époque en refusant d'enregistrer le moindre disque en studio, la musique exigeant un renouvellement permanent et ne pouvant s'entendre qu'une seule fois, dans un cadre précis. Elle ne pouvait donc être reproduite. D'ailleurs, le commerce de la musique, entrave à sa quête de l'absolu, ne l'intéressait pas. Le cérémonial du concert, événement sacré, avait beaucoup plus d'importance. Il était considéré comme un mythe de la direction d'orchestre.

Il naît à Roman, près de Jassy, en Roumanie, le 28 juin 1912. Après avoir fait des études de philosophie et de mathématiques à l'université de Bucarest, il se fixe à Berlin en 1936 et parfait sa formation en se spécialisant dans la mécanique ondulatoire. Il étudie la musicologie à l'université Friedrich-Wilhelm avec Arnold Schering et Georg Schünemann et soutient une thèse de doctorat consacrée à Josquin des Prés. Parallèlement, il s'inscrit à la Musikhochschule, où il est l'élève de Fritz Stein, de Heinz Gmeindl et de Kurt Thomas (1939-1945). Il est toujours à Berlin en 1945 lorsque Wilhelm Furtwängler se trouve interdit de direction en attendant de passer devant la commission de dénazification. L'Orchestre philharmonique, qui venait de trouver un chef intérimaire en la personne de Leo Borchard, se trouve de nouveau

Copyrighted material

orphelin à la mort de celui-ci. Celibidache est alors nommé, malgré son inexpérience. On sait peu de chose sur lui à cette époque. La légende commence à se forger : exigence, mémoire fabuleuse, volonté intraitable. Mais certains prétendent qu'il maîtrise mal les grandes œuvres du répertoire. Néanmoins, ses premiers pas dans la carrière se déroulent dans des conditions exceptionnelles car il semble évident qu'il apprend beaucoup au contact d'un tel orchestre, même mutilé par les pertes de la guerre. En 1948, Furtwängler reprend la direction des Berliner Philharmoniker et Celibidache reste à son côté comme assistant pendant cinq ans. Les rares disques qu'il ait autorisés sont enregistrés à cette époque à Berlin et à Londres. En 1952, il quitte Berlin pour mener une carrière de chef invité en Italie et en Israël dans un premier temps. Le personnage s'affirme de plus en plus ; il obtient des résultats incroyables d'orchestres médiocres grâce à un nombre considérable de répétitions. Mais cette exigence lui barre la route de nombreuses formations, qui refusent de bouleverser leur planning pour l'inviter, notamment les grands orchestres américains. Des enregistrements pirates permettent de se faire une idée des concerts qu'il a donnés au cours des années 1950 et 1960 avec les orchestres de la R.A.I. À partir de 1959, il est l'invité régulier de l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart (S.D.R.). De 1962 à 1971, il est à la tête de l'Orchestre philharmonique de Stockholm, qu'il hisse au niveau des grandes phalanges européennes. Puis il est premier chef invité de l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (1973-1975). L'expérience tourne court à la suite d'un conflit avec certains musiciens. En 1978, il revient dans son pays natal pour une série de concerts triomphaux avec la Philharmonie Georges-Enesco de Bucarest. En 1979, il prend la direction musicale de l'Orchestre philharmonique de Munich, qu'il conservera jusqu'à sa mort, survenue à Paris le 14 août 1996. Parallèlement à sa carrière de chef d'orchestre, il se

Copyrighted material

consacre à l'enseignement, d'abord à Sienne, à l'Accademia Chigiana (1960-1962), puis en Allemagne, aux États-Unis (Curtis Institute of Music de Philadelphie), à Paris (Conservatoire et Schola Cantorum)... Parmi ses élèves, on relève les noms d'Eliahu Inbal, Zoltán Peskó, Enrique García Asensio et Horia Andreescu. Il donne aussi des cours de phénoménologie musicale à l'université de Mayence.

Celibidache était un chef d'orchestre hors du commun : on ne pourrait le comparer à nul autre. Il dirigeait peu de concerts, jamais d'opéras, un genre dans lequel sa passion du détail ne pouvait s'épanouir. Il possédait une rare connaissance de l'univers orchestral et savait tirer le meilleur de chacun, cultivant la recherche des couleurs et des équilibres, la justesse absolue et la précision rythmique. Sa fabuleuse mémoire lui permettait de diriger ses répétitions sans la moindre partition sous les yeux. Son oreille était, elle aussi, réputée ; de nombreux musiciens d'orchestre ont cherché à la tester, mais rares sont ceux qui l'ont prise en défaut.

Celibidache adoptait généralement des mouvements modérés, même assez lents à la fin de sa vie, qui mettaient en valeur le travail de joaillerie effectué ainsi qu'un art consommé des progressions. Son répertoire ne couvrait pas un nombre considérable de partitions ; mais l'éventail était large, de Gabrieli et Mozart à Debussy, Stravinski et Dutilleux. Venu à Bruckner à la fin de sa vie, il en avait fait l'un de ses chevaux de bataille, car cette musique lui permettait de mettre particulièrement en œuvre ses conceptions intellectualisées de la musique. On se souviendra de certaines « rencontres » mémorables avec Arturo Benedetti Michelangeli, Daniel Barenboïm ou Martha Argerich. Celibidache faisait partie de ces personnalités indomptables auxquelles les plus grands se soumettaient. Contradiction apparente avec son refus de graver des

Copyrighted material

disques, l’essentiel de sa carrière s’est déroulée avec des orchestres de radio dont les concerts étaient enregistrés. En outre, à la fin de sa vie, il a accepté que certains concerts ou répétitions fassent l’objet d’enregistrements vidéo qui constituent des témoignages frappants d’une quête de l’absolu toujours insatisfaite.

En tant que compositeur, on lui doit un requiem, quatre symphonies et un concerto pour piano qu’il n’a pratiquement jamais fait exécuter.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)

Introduction

Deux hommes, la basse russe Fiodor Chaliapine et le ténor italien Enrico Caruso, vont être les premiers à réunir les exigences de l'art lyrique propres au xxe siècle naissant : une voix, certes, mais aussi, plus que jamais, une personnalité expressive, une intelligence des rôles, un charisme et un engagement scénique. De ce point de vue, on peut considérer que, quel qu'ait été leur immense talent, une grande partie des artistes de la première moitié du xxe siècle s'inscrit encore dans une conception « dix-neuviémiste » de l'opéra. Des personnalités aussi légendaires et au rayonnement aussi indiscutable que Nellie Melba ou Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad ou Max Lorenz, Beniamino Gigli ou Ninon Vallin, Georges Thill ou Germaine Lubin, Lily Pons ou Rosa Ponselle, ces très grandes voix n'ont pas, comme Chaliapine et Caruso, conféré à l'opéra cette dimension moderne qu'en leur temps une Pasta ou une Malibran ont fait pressentir.

• Un chanteur d'exception

Fiodor – ou Feodor – Ivanovitch Chaliapine (parfois Fyodor Ivanovich Shalyapin en translittération anglaise), naît le 1er (ancien style)/13 février (nouveau style) 1873 près de Kazan, dans une famille très pauvre et commence par exercer toutes sortes de métiers – cordonnier, menuisier, potier –, avant de se faire engager comme

Copyrighted material

figurant, puis comme choriste, dans des troupes itinérantes. Il vagabonde d'emploi en emploi, débardeur sur la Volga, puis employé aux Chemins de fer transcaucasiens, se liant d'amitié avec un certain Alexis Maximovitch Pechkov – qui se fera bientôt connaître sous le pseudonyme de Maxime Gorki. Il étudie le chant en autodidacte, au hasard de précaires engagements ; il parvient même à intégrer la troupe d'un petit théâtre où sa belle voix de basse, souple et bien timbrée, est remarquée, un soir, par la sœur du compositeur Mikhaïl Glinka. Finalement, il est engagé, sans vraie formation, dans la troupe du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg. Il a vingt et un ans. Il commence par tenir de petits rôles, tant bien que mal. En 1896, il chante à la foire de Nijni-Novgorod et y rencontre un mécène, Savva Ivanovitch Mamontov, qui, frappé par sa voix splendide et son instinct dramatique, l'invite à rejoindre la jeune troupe qu'il a fondée à Moscou et qui se produit au théâtre Solodovnikov.

• Vers une dimension moderne

Chaliapine va alors se révéler. Méphisto du *Faust* de Gounod, Ivan Soussanine d'*Une vie pour le tsar* de Glinka, Dossiféï de *La Khovanchtchina* de Moussorgski, Ivan le Terrible de *La Pskovitaine* et le Viking de *Sadko* de Rimski-Korsakov, Holopherne de *Judith* d'Alexander Nikolaïevitch Serov, il impose ses personnages autant par sa voix de basse et son autorité scénique que par le soin scrupuleux qu'il accorde à la préparation de chaque rôle. Se liant d'amitié avec Rimski-Korsakov – il participe, en décembre 1898, dans le rôle de Salieri, à la création de *Mozart et Salieri* –, puis avec Rachmaninov (qui lui enseigne les rudiments de la science musicale), Chaliapine, qui appartiendra au Bolchoï de 1899 à 1914, progresse à pas de géant et devient bientôt une vedette connue dans toute la Russie – et hors de Russie dès 1901, quand il est invité à la

Copyrighted material

Scala pour chanter le rôle-titre du *Mefistofele* de Boito sous la direction de Toscanini, avec Caruso dans le rôle de Faust. En 1904, il obtient un triomphe dans la reprise du *Boris Godounov* de Moussorgski, qu'il fait ainsi renaître après des années d'oubli. Il sera désormais lié à ce rôle, qu'il sera appelé à interpréter dans le monde entier, de Paris à New York et de Milan à Londres ou Monte-Carlo, un théâtre qu'il affectionne tout particulièrement et où il reviendra chaque année à partir de 1905, y créant même, en 1910, le *Don Quichotte* de Massenet.

En 1917, Chaliapine éprouve d'abord une certaine sympathie pour la révolution bolchevique, mais, très vite, il déchante et, en 1922, quitte définitivement la Russie sous prétexte d'aller réunir des fonds pour soutenir la lutte contre la famine. Sa carrière internationale continue de le mener sur toutes les scènes du monde. Son formidable charisme donne aux personnages qu'il incarne – Boris, Méphisto, Don Quichotte, Philippe II de *Don Carlo* de Verdi, Don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini... – une dimension exceptionnelle, car tout est gigantesque en lui : sa taille, sa voix, le caractère épique de son réalisme scénique, ses élans de bonté et de férocité. Il meurt à Paris le 12 avril 1938, quelques mois après avoir chanté son dernier Boris à Monte-Carlo.

Chaliapine a rédigé deux ouvrages biographiques : le premier, publié en russe à Leningrad en 1926, a été immédiatement traduit en français (*Pages de ma vie*, Plon, Paris, 1927) et en anglais (*Pages from my Life*, Harper, Londres, 1927) ; le second, également en russe, a été publié à Paris en 1932 (*Ma Vie*, Albin Michel, rééd. Slatkine, Genève, 1982) et traduit en anglais à partir du texte français (*Man and Mask : Forty Years in the Life of a Singer*, Victor Gollancz, Londres, 1932, nouvelle édition 1973). On retrouve de larges extraits de ces ouvrages dans *Chaliapin : an Autobiography*

Copyrighted material

as Told to Maxim Gorky (Macdonald, Londres, 1968, rééd. Columbus, Londres, 1988).

Alain DUAULT

Bibliographie

V. BOROVSKY, *Chaliapin : a Critical Biography*, Hamilton, Londres, 1988 (avec une discographie établie par A. Kelly et V. Garrick ; *Chialapine*, éd. Du Rocher, Monaco, 1993)
B. SEMEONOFF, „Chaliapin's Repertoire and Recordings", in *Record Collector*, vol. XX, pp. 173-230, 1971-1972 (discographie établie par A. Kelly).

Copyrighted material

CHERKASSKY SHURA (1909-1995)

Dernier représentant d'une génération de pianistes russes émigrés aux États-Unis après la révolution soviétique et qui avaient été formés dans la grande tradition du piano russe, Alexander (dont Shura est le diminutif) Isaakovitch Cherkassky naît à Odessa le 7 octobre 1909. Il commence à étudier le piano avec sa mère, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et donne son premier concert public en Russie à l'âge de onze ans, avant d'émigrer aux États-Unis en 1923, où sa famille se fixe à Baltimore. Il n'a pas quatorze ans lorsqu'il fait ses débuts américains avec l'Orchestre symphonique de New York sous la direction de Walter Damrosch. Il joue à la Maison-Blanche, devant le président Hoover, en 1923. Sa mère l'inscrit au Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il est confié au célèbre Josef Hofmann, un des disciples d'Anton Rubinstein. En 1928, il fait sa première tournée à l'étranger, avec des étapes en Australie et en Nouvelle-Zélande. En 1929 et en 1931, il joue en Afrique du Sud, en 1935 en Asie et en Europe ; en 1936, il effectue des débuts londoniens très remarqués. Après la guerre, il accomplit une importante tournée en Europe (1946) et joue dès lors dans les grands centres musicaux du monde entier, notamment au festival de Salzbourg, qui l'accueillera régulièrement. En 1963, il entreprend un tour du monde. En 1976, il retourne en Russie pour une série de concerts triomphaux. Il y reviendra en 1977 et en 1987. Une bourse est fondée en son honneur à New York, la Shura Cherkassky Recital Award, décernée chaque année, depuis 1986, à un jeune pianiste de talent. Doté d'une

Copyrighted material

étonnante vitalité, il continue à se produire en public jusqu'à sa mort, à Londres, le 27 décembre 1995.

Son étonnante technique, son sens musical intériorisé et son tempérament romantique faisaient de lui un représentant typique de l'école de piano russe, au même titre que Serge Rachmaninov, Josef Lhevinne ou Vladimir Horowitz. Il excellait naturellement dans la musique romantique et avait construit son répertoire autour de Chopin et de Liszt. Mais il abordait aussi volontiers les grands classiques que la musique de son temps. Ainsi, en 1989, il présentait à Carnegie Hall un récital au programme duquel la *Sonate* d'Alban Berg et le *Klavierstück IX* de Stockhausen étaient entourés d'œuvres de Haendel, de Weber et de Chopin. En 1993, il donnait le *Concerto en fa* de Gershwin au Promenade Concerts de Londres. Il continuait à jouer les pièces de charme ou de virtuosité typiques de la fin du XIXe siècle tout en découvrant Messiaen et Boulez.

Cherkassky était doté d'un pouvoir de conviction rare. Sa technique ne suscitait jamais l'admiration en elle-même mais pour l'usage qu'il en faisait, au service d'une approche pianistique résolument engagée. Toute recherche de l'authenticité n'était pour lui que manque d'authenticité, car elle bridait la spontanéité de l'inspiration. Loin de la régularité métronomique immuable des jeunes pianistes de la fin du XXe siècle, il cultivait les fluctuations de tempo comme un élément expressif. Il pouvait aussi bien tirer des couleurs insoupçonnées des partitions les plus pâles que faire d'un nocturne de Chopin un bijou d'une rare élégance. Il possédait notamment un don unique pour faire chanter les phrases musicales en donnant l'illusion d'une phrase soutenue, quel que soit le registre. Son inspiration capricieuse le situait en dehors de toute classification, et les véritables amateurs de piano étaient à l'affût de ses concerts, car ils savaient que Cherkassky les surprendrait

Copyrighted material

toujours, en grand magicien du clavier. La France a tardé à reconnaître en lui l'un des grands pianistes du xxe siècle, sans en faire jamais une vedette. Il avait donné son dernier concert à Paris le 5 octobre 1995.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1891 par Ferdinand W. Peck sous le nom d'Orchestre de Chicago, il ne connaît, pendant plus d'un demi-siècle, que deux directeurs musicaux, Theodore Thomas (1891-1905) et Frederick Stock (1905-1942), tous deux d'origine allemande. Entre 1906 et 1912, il porte le nom de Theodore Thomas Orchestra avant d'adopter son intitulé actuel de Chicago Symphony Orchestra. Dès 1904, il possède sa propre salle de concert, l'Orchestra Hall (2 600 places), construite grâce à une souscription populaire. Sous la direction très autoritaire de Thomas, l'orchestre acquiert une virtuosité qui surprend même Richard Strauss lorsque celui-ci vient diriger ses propres œuvres en 1902. Stock en fait un orchestre extrêmement polyvalent qui crée notamment le *Concerto pour piano n° 3* (1921) de Serge Prokofiev. Pour le cinquantième anniversaire de sa fondation, il commande et crée des œuvres d'Igor Stravinski (*Symphonie en « ut »*), Zoltán Kodály (*Concerto pour orchestre*), William Walton (*Scapino, ouverture*), Darius Milhaud (*Symphonie n° 1*), Alfredo Casella, Reinhold Glière, Roy Harris et Nilolaï Iakovlevitch Miaskovski.

Pendant une dizaine d'années, l'orchestre semble chercher sa voie : sous la direction du Belge Désiré Defauw (1943-1947), il poursuit sa politique discographique amorcée par Stock. Le Polonais Artur Rodzinski, auparavant à l'Orchestre de Cleveland et à l'Orchestre philharmonique de New York, assure la saison 1947-1948. Puis l'orchestre reste sans chef jusqu'à l'arrivée de Rafael Kubelík (1950-1953), qui amorce le renouveau profond réalisé par

Copyrighted material

Fritz Reiner (1953-1963). Aussi exigeant qu'autoritaire, Reiner donne à l'orchestre un sens de la discipline, du travail collectif et de la précision qui lui permet de se hisser au niveau des meilleurs orchestres américains : il s'identifie à une perfection d'exécution et à une recherche de couleurs brillantes qui suscite davantage l'admiration sur le plan technique que sur le plan artistique. Mais l'ensemble de ces qualités en font l'un des orchestres américains dotés du plus grand pouvoir d'adaptation aux différents répertoires et aux différents chefs. Jean Martinon (1963-1968) apporte une note plus humaine avant la nomination, en 1969, de Georg Solti, qui va pousser à l'extrême le perfectionnisme et le sens de la discipline de l'orchestre tout en lui apportant, surtout dans les années 1980, une âme qui lui manquait auparavant. Sous sa direction, l'orchestre connaît un essor médiatique important, tant dans le domaine du disque (en dehors de Solti, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini et Daniel Barenboïm puis Pierre Boulez viennent enregistrer à Chicago) que par d'importantes tournées (première tournée européenne en 1971).

En 1991, Daniel Barenboïm prend la direction de l'orchestre. Il abandonne cette fonction en 2006. Bernard Haitink est alors nommé chef principal, et Pierre Boulez « chef émérite ». Riccardo Muti prend ses fonctions de directeur musical en 2010.

La tradition des commandes et créations s'est perpétuée, notamment à l'occasion des anniversaires importants de l'orchestre. Parmi les œuvres créées par l'Orchestre symphonique de Chicago, citons *Aura*, de Bruno Maderna (1971), la *Quatrième Symphonie* (1977) et *Byzantium* (1991), de Michael Tippett, *Initiale* (version remaniée, 1992) et *Notation VII* (1999), de Pierre Boulez, *Partita* (1994), le *Concerto pour violoncelle* (2001, avec Yo-Yo Ma) et *Of Rewaking* (2003), d'Elliott Carter.

Copyrighted material

L’Orchestra Hall, entièrement rénové et agrandi après trois ans de travaux, a été rebaptisé Symphony Center et ouvert à nouveau au public en octobre 1997. Il se double d’une seconde salle consacrée à la musique de chambre et aux répétitions.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CHRISTIE WILLIAM (1944-)

Introduction

S’il n’est pas le seul à avoir permis au monde de profiter à nouveau des richesses du baroque versaillais, le musicien franco-américain William Christie a l’immense mérite d’avoir joué un rôle prépondérant dans la redécouverte du répertoire français des XVIIe et XVIIIe siècles grâce, notamment, à un heureux équilibre conjuguant l’enthousiasme de l’exécutant, la solidité du musicologue, l’intelligence du bon goût dans le choix des œuvres à ressusciter, toutes qualités dignes d’un parfait honnête homme du Grand Siècle. À l’instar des musiciens d’autrefois, William Christie ne reste pas confiné, en effet, dans une étroite spécialisation : il est claveciniste, chef d’orchestre, professeur, musicologue, fondateur et animateur de l’ensemble instrumental et vocal Les Arts florissants.

• Du miracle d’« Atys » à Mozart

William Lincoln Christie naît à Buffalo (État de New York) le 19 décembre 1944. Sa formation musicale, commencée auprès de sa mère, comprend l’étude des instruments à clavier (piano, avec Laura Kelzy, orgue, auprès de Reed Jerome, clavecin, avec Igor Kipnis, au Berkshire Music Center de Tanglewood) ; elle est couronnée par un diplôme d’histoire de l’art obtenu en 1966 à l’université Harvard. Il a suivi les leçons des clavecinistes Ralph Kirkpatrick (à l’université Yale), Kenneth Gilbert et David Fuller, entre autres. Nommé en 1970 professeur de musicologie au Darmouth College (New Hampshire), il y fonde le Collegium Musicum, un ensemble

Copyrighted material

instrumental et vocal qui préfigure celui qu'il créera en France. Il se donne en effet pour but de travailler la musique ancienne dans une perspective éclairée par l'histoire. Pour ce faire, il convient d'établir un contact aussi étroit que possible avec l'Europe. Aussi gagne-t-il Londres en 1971 puis, cette même année, la France, attiré qu'il est tout spécialement par la musique de ce pays.

Son premier disque, commandité par l'O.R.T.F., est consacré à des enregistrements de compositeurs alors rarement joués : Claude-Bénigne Balbastre et Nicolas Siret. À Paris, il collabore, auprès de Geneviève Thibault de Chambure, à la Société de musique d'autrefois ; en Grande-Bretagne, il fait partie du Five Centuries Ensemble de John Patrick Thomas (1971-1972) ; aux Pays-Bas, il anime, en compagnie de René Jacobs et de Judith Nelson, le Concerto Vocale d'Amsterdam (1975). De 1982 à 1995, la classe de musique ancienne du Conservatoire national supérieur de musique de Paris lui est confiée ; William Christie devient ainsi le premier Américain à être nommé enseignant dans cette institution. Il donne en outre des cours, sous forme de sessions et de séminaires, en particulier au conservatoire de Lyon (classe de direction chorale). De 1976 à 1983, il donne une série de leçons à l'Académie internationale d'été de musique ancienne d'Innsbruck. Il forme les chanteurs de l'Institut de musique et de danse anciennes de Versailles, fondé par Philippe Beaussant, autre figure de proue de la redécouverte du baroque versaillais. Ces activités sont le signe indiscutable du sérieux de la recherche qui est menée par William Christie.

Mais cette connaissance théorique et pratique va déployer toute son efficacité dans la restitution de nombre d'œuvres du passé musical baroque européen, pour l'essentiel français et italien, après qu'il eut fondé en 1979 l'ensemble vocal et instrumental Les Arts

Copyrighted material

florissants, apte à aborder un répertoire délicat et difficile. Le divertissement de Marc-Antoine Charpentier qui porte ce titre est donné à l'Opéra royal de Versailles en 1982, dans une mise en scène de Jorge Lavelli. En 1983, année du tricentenaire de la naissance de Jean-Philippe Rameau, William Christie enregistre l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de ce compositeur, et sort de l'oubli la pièce de ballet *Anacréon* et la tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie*. À l'occasion du tricentenaire de la mort de Jean-Baptiste Lully, il recrée en 1987, à l'Opéra-Comique de Paris, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, la tragédie lyrique *Atys*, qui avait été précédée, en 1984, de la résurrection de *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier, également dans une mise en scène de Villégier.

Sans prétendre être exhaustif, citons encore *Le Malade imaginaire* de Molière, présenté en 1990, pour la première fois depuis 1674, avec l'intégralité de la musique de Charpentier, indissociable du texte dramatique à l'origine ; cette interprétation a ouvert la voie à de nouvelles reprises d'œuvres similaires du Grand Siècle (*L'Amour médecin* et *Le Sicilien*, deux comédies-ballets de Molière sur une musique de Lully, respectivement créées en 1665 et 1667, reprises en 2005), car elle a permis de découvrir l'unité complète de ces pages, telle qu'elle fut conçue par leurs auteurs. Parallèlement, William Christie a poursuivi son cycle Rameau, avec *Les Indes galantes* (1990), *Castor et Pollux* (1991), *Pygmalion* (1991), *Nélée et Myrthis* (1991), *Les Boréades* (2003), *Les Paladins* (2004).

Sa passion pour tous les genres – tragédie-lyrique, opéra-ballet, oratorio, motet, Te Deum, airs de cour... – et compositeurs du baroque français – Michel Lambert, Étienne Moulinié (*Cantique de Möyse*), Michel-Richard Delalande, Guillaume Bouzignac,

Copyrighted material

Charpentier (*Actéon, Le Jugement de Salomon, Les Plaisirs de Versailles, La Descente d'Orphée aux Enfers, David et Jonathas*), André Campra (*Idoménée*), Henry Desmarets, Michel Pignolet de Montéclair (*Jephté*), François Couperin (*Leçons de ténèbres*), Louis-Nicolas Clérambault ou Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville – n'empêche pas William Christie d'aborder d'autres répertoires : italien – Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi (*Il Ballo delle Ingrate, Le Retour d'Ulysse dans sa patrie, Le Couronnement de Poppée, Le Combat de Tancrède et de Clorinde*), Sigismondo d'India, Stefano Landi (*Il Sant'Alessio*), Luigi Rossi (*L'Orfeo*), Pier Francesco Cavalli (*La Didone*), Antonio Pietro Cesti (*Tito*) – et, avec autant de bonheur, Purcell (*King Arthur, The Fairy Queen, Didon et Énée, The Indian Queen*), Haendel (*Alcina, Serse, Orlando, Hercule, Rodelinda, Radamisto, Semele, Acis and Galatea, Le Messie, Israël en Égypte, Theodora, Susanna, Jephta, Belshazzar*), Gluck (*Iphigénie en Tauride*) et Mozart (*L'Enlèvement au sérail, La Flûte enchantée, Così fan tutte, Les Noces de Figaro*).

William Christie collabore avec les grands noms de la mise en scène de théâtre – Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Graham Vick, Adrian Noble, Andrei Serban, Deborah Warner, Luc Bondy, Peter Sellars... – et de la chorégraphie – Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jirí Kylián, Bianca Li, José Montalvo, Dominique Hervieu...

William Christie, qui a acquis la nationalité française en 1995, a fondé en 2002 à Caen – dont le théâtre est la résidence des Arts florissants – une académie pour les jeunes chanteurs, Le Jardin des voix.

• Liberté et authenticité

Copyrighted material

Les recréations d'*Atys*, de *Médée* et du *Malade imaginaire* ont invité l'esthète à reconsidérer l'art littéraire, théâtral et musical ancien. Il n'est certes pas interdit d'aimer l'un ou l'autre de ces éléments séparément et d'étudier uniquement le texte écrit, la qualité dramatique de l'œuvre ou la valeur musicale de la partition. Mais l'approche unitaire de ce répertoire ne peut seule pénétrer authentiquement à l'intérieur de la conception artistique qui a présidé à la création d'autrefois. C'est l'un des mérites de William Christie que d'avoir proposé de tels spectacles. Notre regard sur l'art du XVIIe siècle s'en est trouvé modifié de manière fort heureuse.

Jusqu'à une époque récente, des musiciens français comme Lully ou Charpentier n'étaient guère que des noms, connus certes comme de grands compositeurs, mais parfaitement ignorés de la majorité des mélomanes, voire de la plupart des musiciens eux-mêmes. Cette méconnaissance n'était pas sans raisons : la tradition d'interprétation de leur musique était perdue, le goût s'était porté vers d'autres richesses, l'évolution de l'écriture avait orienté l'esthétique dans des voies radicalement nouvelles. Aussi convenait-il d'opérer des recherches musicologiques et organologiques approfondies, afin de proposer une interprétation correspondant, autant que faire se peut, aux intentions premières des auteurs, écrivains, chorégraphes, compositeurs.

L'improvisation, par exemple, désigne une opération fondamentale dans l'approche de la musique ancienne : elle était nécessaire autrefois, et devait être effectuée *aperto libro* – à livre ouvert. L'improvisation proposée par William Christie est collective, ce qui suppose que les instrumentistes se connaissent et travaillent ensemble depuis suffisamment de temps pour pouvoir créer, de manière extemporanée, dans le style du temps. Les chanteurs tout autant que les instrumentistes doivent s'écouter

Copyrighted material

mutuellement ; une bonne improvisation de ce style est le fruit d'une maturation lente où l'analyse de la tragédie qu'il s'agit d'accompagner ou de commenter joue un rôle déterminant. Elle exige une profonde connivence de l'intelligence et de la sensibilité, qui prend corps de manière spécifique, car Les Arts florissants créent leur style propre, qui n'est pas identique à celui d'autres groupes. La personnalité de William Christie, chef d'orchestre et chef de chœur, joue ici un rôle essentiel. « Je suis sensible à un dosage particulier de rhétorique et de sensualité, dit-il. Je me méfie beaucoup des gens qui méprisent les arts mineurs dont leur champ musical est entouré, décoration, poésie ou autres. [...] Quand j'étudie une partition, ou que je regarde un tableau, je cherche, très précisément, à évoquer un contexte. La peinture comme contexte visuel de la musique, celle-ci comme complément obligé de la peinture. » Dans un esprit de liberté appuyé sur une connaissance approfondie et continuellement entretenue de l'histoire musicale, l'art de William Christie est à l'opposé de toute fermeture qui confinerait son approche du répertoire ancien à un académisme de chapelle. Mais des limites précises à la liberté doivent être fixées, car la déformation stylistique d'une œuvre crée une nouvelle œuvre, au point de transformer sa substance esthétique et pas seulement ses formes superficielles et « accidentelles ».

Authenticité, « le mot est dangereux, dit William Christie [...]. Nous essayons avec des outils précis de remettre une musique dans un contexte aussi proche que possible de celui qui a vu sa création. Quand des disques mentionnent qu'un enregistrement a été réalisé sur des instruments "authentiques", cela ne signifie pas grand-chose. La musique ne revit pas par la vertu d'un instrument : son impact est le fait d'une personne capable d'utiliser honnêtement les données de la musicologie et de l'organologie et dotée surtout d'une personnalité musicale qui lui soit propre ». L'instrument reste donc

Copyrighted material

une condition nécessaire, mais jamais suffisante. Mais, ajoute-t-il, « si on tente vraiment de comprendre un geste, une rhétorique, on peut aussi bien travailler avec un instrument moderne. [...] Les instruments changent en fonction des mentalités esthétiques. Ils répondent à de nouvelles demandes des interprètes et conditionnent l'écriture musicale [...]. On ne peut pas parler de progrès ; il y a eu, tout au plus, une évolution de la technique, mais la technique est neutre dans ses effets artistiques. C'est une simple question d'organologie. »

N'existe-t-il pas un autre conditionnement, d'ordre culturel, qui nous sépare profondément de nos ancêtres de l'âge baroque ? On peut en effet s'interroger sur ce que signifie, à l'aube du XXIe siècle, cette redécouverte de l'art baroque musical et théâtral. En art, le profane et le sacré ont longtemps formé une unité dont notre temps a beaucoup de mal à comprendre la nature, et davantage encore à ressentir les affects qui lui sont connexes. L'âge baroque a développé un sens spécifique des rapports entre l'homme et le monde spirituel qui ne manque pas de nous étonner. En musique, cependant, il semble qu'il soit plus facile de pénétrer dans cet esprit que, par exemple, en sculpture ou en architecture. Ne trouvons-nous pas toujours étrange l'autel dédié à saint Ignace dans l'église du Gesù de Rome, alors même que nous sommes émus esthétiquement à l'écoute des musiques qui lui sont contemporaines ? Notre plaisir à voir mis en scène un opéra baroque n'est-il pas considérablement différent de celui des contemporains de Louis XIV ou du Régent ? La question une fois posée, il n'en demeure pas moins que l'on ne saurait négliger l'apport concret de la restitution proposée par William Christie.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

CHRISTOFF BORIS (1914-1993)

Le prénom et la taille colossale de Boris Christoff le prédestinaient à incarner le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, qu'il a marqué de son empreinte, en digne successeur de Chaliapine.

Boris Kirilov, dit Christoff, naît à Plovdiv, en Bulgarie, le 18 mai 1914, et est élevé dans la tradition de l'art choral slave. Son père est soliste dans le chœur de sa paroisse ; lui-même chante dans le chœur Gusla de Sofia. Il s'oriente néanmoins vers une carrière juridique, obtient son diplôme de docteur en droit et est nommé juge au tribunal de Sofia lorsque le roi Boris III de Bulgarie remarque ses étonnantes facilités vocales, à l'occasion de la fête nationale, en 1942. Il obtient une bourse pour aller étudier en Italie avec Riccardo Stracciari. En 1943, il revient dans son pays puis va travailler avec Muratti à Salzbourg. Emprisonné à la frontière austro-suisse, il constitue une chorale avec des réfugiés russes. Il fait ses débuts en 1945, en concert, à Rome. Il chante le *Requiem allemand* de Brahms à la Scala de Milan et débute à l'opéra dans le rôle de Colline (*La Bohème*) au Teatro Argentino de Rome (1946). Puis il chante Pimène (*Boris Godounov*) à la Scala (1947). Dès 1948, il adopte le rôle de Boris (à Cagliari), qu'il chante à Covent Garden en 1949. La même année, il débute au festival de Salzbourg. En 1950, il est engagé au Metropolitan Opera de New York pour chanter Philippe II (*Don Carlos*) ; mais il n'obtient pas son visa et doit attendre 1956 pour débuter sur le sol américain, à San Francisco, dans Boris. Il ne se produira au Met qu'en 1980, en concert. Entre-temps, il chante au Mai musical florentin *Les Vêpres siciliennes* et participe à la première représentation moderne de l'*Orfeo* de Haydn

Copyrighted material

au côté de Maria Callas (1951) ; il se produit également à l'Opéra de Paris (Boris en 1953, Philippe II en 1967), aux Arènes de Vérone... Entre 1957 et 1963, il apparaît régulièrement au Lyric Opera de Chicago, entre 1958 et 1974 à Covent Garden. En dehors de Boris, ses principaux rôles — une quarantaine au total, dans six langues différentes — sont le Méphisto du *Faust* de Gounod, Rocco (*Fidelio*), Dosifeï (*La Khovanchtchina*), Kontchak (*Le Prince Igor*), Ivan Soussanine (*La Vie pour le tsar*), Gurnemanz (*Parsifal*), le roi Marke (*Tristan et Isolde*), Philippe II et les grandes basses verdiennes (Fiesco de *Simon Boccanegra*, Procida des *Vêpres siciliennes*, Attila). Il chante également le *Requiem* de Verdi, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ou la musique liturgique slave dans le monde entier ; il révèle en outre les mélodies de Moussorgski, dont il réalise un enregistrement intégral qui fait date (entre 1951 et 1957). Doté d'une étonnante longévité vocale, il continue à chanter jusqu'à la fin des années 1980. Établi en Italie, où il avait épousé la sœur du baryton Tito Gobbi, il meurt à Rome, le 28 juin 1993.

Boris Christoff possédait une voix naturelle de basse chantante aux accents saisissants et un sens dramatique qui lui ont permis de trouver une nouvelle approche du répertoire de sa tessiture. Sans rompre avec la tradition instaurée par Chaliapine, il a su en effacer les excès pour revenir à une lecture plus exacte des textes, sans négliger pour autant l'aspect scénique : son jeu véhément et tourmenté est toujours resté dans le cadre d'une rigueur musicale qui s'est prolongée chez d'autres grandes basses bulgares, comme Nicolaï Ghiaurov ou Nicolas Ghiuselev.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CLEVELAND ORCHESTRE DE

Venu relativement tard sur l'échiquier des grands orchestres américains, l'Orchestre de Cleveland (The Cleveland Orchestra) s'est imposé, surtout grâce à George Szell qui en a été le directeur pendant un quart de siècle, comme l'une des meilleures formations du monde.

Fondé en 1918, il sera dirigé jusqu'en 1970 par des chefs d'origine slave ou d'Europe centrale : un Russe, Nikolaï Sokoloff (1918-1933), un Polonais, Artur Rodzinski (1933-1943), un Autrichien, Erich Leinsdorf (1943-1946) et un Hongrois, George Szell (1946-1970), qui adopteront la nationalité américaine. Cet éclectisme joue un rôle déterminant dans l'évolution de l'orchestre, qui ne puise pas l'essentiel de ses racines dans la tradition germanique ou française comme les autres grandes formations américaines. Mais c'est surtout George Szell qui l'a amené au niveau où il se trouve actuellement par un travail méticuleux et d'une intransigeance légendaire : il entretenait avec les musiciens des rapports d'autorité à la limite du conflictuel mais savait obtenir le meilleur d'eux-mêmes, se montrant notamment intraitable dans le domaine de la précision, de la justesse et de la couleur sonore.

Ouvert à tous les répertoires, l'orchestre a créé des œuvres de compositeurs aussi divers que Jean Rivier, Ernest Bloch (*Concerto pour violon*, 1938, avec Joseph Szigeti), William Walton (*Concerto pour violon,* 1939, avec Jascha Heifetz), William Schuman (*Symphonie n° 4*, 1942), Bohuslav Martinů, Paul Hindemith (*Concerto pour piano,* 1947) ou Peter Mennin (*Symphonie n° 7*,

Copyrighted material

1964). Rodzinski avait pris l'habitude de diriger chaque saison plusieurs opéras en version de concert, donnant ainsi, en 1935, la première audition américaine de *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch. Plusieurs compositeurs ont reçu des commandes pour les anniversaires importants de l'orchestre, notamment Henri Dutilleux (*Métaboles*), Paul Creston (*Toccata*, op. 66), Bohuslav Martinů (*Le Rocher*), Boris Blacher (*Music for Cleveland*), Gottfried von Einem et Howard Hanson (*Mosaïcs*) pour le quarantième anniversaire (1958).

En 1968, Pierre Boulez est nommé premier chef invité, puis conseiller musical après la mort de George Szell, en 1970, poste qu'il conservera jusqu'en 1972. Lorin Maazel (1972-1982) le supplante à la tête de l'orchestre malgré le souhait des musiciens. Premier chef américain à assurer la direction de l'Orchestre de Cleveland, celui-ci est remplacé par un Allemand, Christoph von Dohnányi (1984-2002), puis par un Autrichien, Franz Welser-Möst (depuis 2002). L'éventail des commandes et des créations s'est élargi à des compositeurs comme Donald Erb, Charles Wuorinen, Jacob Druckman et Manfred Trojahn.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CLIDAT FRANCE (1932-2012)

La pianiste française France Clidat, surnommée « Madame Liszt », contribua à faire connaître les pièces négligées de ce compositeur.

Née le 22 novembre 1932 à Nantes, France Clidat commence le piano dès l'âge de quatre ans. Elle se forme ensuite au Conservatoire de Paris au côté de Lazare Lévy et remporte un premier prix en 1950. Le grand prix Franz Liszt qu'elle obtient au concours de Budapest en 1956 la révèle au grand public et lance sa carrière internationale. Le compositeur hongrois l'influencera toute sa vie durant. L'artiste enregistre en effet, de 1968 à 1973, une intégrale des œuvres pour piano que Liszt publia de son vivant, laquelle continue de faire référence, et lui consacrera, chose rare, de nombreux récitals. Interprète infatigable, France Clidat donne plus de deux mille sept cents concerts à travers le monde et grave une quarantaine de disques. Elle laisse ainsi une autre intégrale, celle des pièces de Satie pour piano, mais aussi des concertos de Rachmaninov, de Chopin et de Landowski. Son répertoire s'étend également aux compositeurs français, tels que Couperin, Chabrier et Debussy. France Clidat enseigne à l'École nationale de musique de Paris et à l'occasion de *masterclasses* à l'étranger, au Japon notamment, continuant à transmettre son savoir alors même que la maladie l'empêche de monter sur scène pour fêter le deux-centième anniversaire de la naissance de Liszt en 2011. France Clidat s'éteint le 17 mai 2012, à Paris.

Critiquant « la montée en puissance de „sportifs“ du piano et d'opportunistes lisztiens d'un jour », France Clidat était une

Copyrighted material

virtuose qui ne s’exhibait pas : chaleureuse, le geste sobre, elle partageait simplement son amour de la musique, apportant parfois une touche de fantaisie à ses interprétations.

E.U.

Copyrighted material

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)

Pendant près de trente ans, Pierre Cochereau a tenu le grand cinq claviers de Notre-Dame de Paris. Organiste et compositeur, il a été formé au Conservatoire national supérieur de musique de Paris à partir de 1944, après qu'il eut travaillé le piano avec Marius-François Gaillard et Marguerite Long (1933-1936), ainsi que l'orgue avec Marie-Louise Girod (en 1938) et Paul Delafosse (en 1941). Il a dix-huit ans lorsqu'on lui confie la tribune du grand orgue de l'église Saint-Roch, à Paris, où il reste jusqu'en 1954, tandis qu'il continue de perfectionner sa technique auprès de maîtres tels que André Fleury et Maurice Duruflé. Au conservatoire de la rue de Madrid, il reçoit une solide formation traditionnelle en harmonie (avec Henri Challan et Maurice Duruflé), en fugue (chez Noël Gallon), en composition (auprès de Tony Aubin), en histoire de la musique (chez Norbert Dufourcq) et, bien sûr, en classe d'orgue auprès de Marcel Dupré. Il récolte ses prix entre 1946 et 1950, dont des premières récompenses en harmonie, histoire de la musique, composition et orgue. Il faut ajouter à cela l'influence et les conseils du vieux maître Henri Busser, organiste, compositeur et chef d'orchestre dont la longévité (1872-1973) lui permit d'assurer la transmission, en plein cœur du XXe siècle, d'un enseignement et d'un style encore très marqués par l'apport de César Franck, de Charles-Marie Widor et de Charles Gounod, dont il avait été l'élève. C'est sans nul doute à la solidité de cette tradition « classique » que l'on doit rattacher l'art de Cochereau.

Copyrighted material

En 1950, Pierre Cochereau prend la direction du conservatoire de musique du Mans, et il suit avec intérêt l'évolution du goût en matière de facture d'orgue, notamment auprès de Pierre Chéron, dont les ateliers sont implantés dans cette ville. Il restera à ce poste de directeur jusqu'en 1956. En effet, en 1955, le titulaire de l'orgue de Notre-Dame de Paris, Léonce de Saint-Martin (1886-1955), décède ; il avait succédé à Louis Vierne (1870-1937), l'un des grands noms de l'orgue romantico-symphonique, aux côtés de Widor et de Dupré. Aussi est-ce tout naturellement que Cochereau inscrit ses improvisations dans ce courant stylistique de la pensée organistique symphonique. Il érige de grandes fresques puissantes, parfaitement adaptées à l'immense vaisseau dans lequel elles doivent résonner ; le talent d'improvisateur virtuose, associé à celui d'interprète, lui a valu une renommée internationale illustrée par de très fréquentes séries de récitals, notamment aux États-Unis et un peu partout dans le monde.

En 1960, Cochereau est nommé directeur du Conservatoire de Nice. Il demeure à ce poste jusqu'en 1979, date à laquelle il devient d'abord directeur, puis, à partir de 1980, président du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon.

De la littérature musicale qu'il a composée, on peut retenir deux concertos pour orgue et orchestre, et quelques autres pièces pour orgue seul, une symphonie, ainsi que de la musique de chambre et des pages pour piano. Depuis 1966, il était membre du Conseil supérieur de la musique.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

COMDEN BETTY (1917-2006)

Parolière, librettiste, comédienne et chanteuse américaine. Elle a, durant six décennies, collaboré avec Adolph Green, constituant le célèbre tandem Comden and Green. En 1939, Green, Betty Comden, Judy Holliday et deux amis forment un groupe satirique, les Revuers, qui se produit au Village Vanguard, à Manhattan. Un jeune pianiste, le jeune Leonard Bernstein, les rejoint. Le succès de son ballet Fancy Free, monté en 1944 par Jerome Robbins, leur donne l'idée de collaborer à une adaptation en comédie musicale, qui prend le titre de *On the Town*, et qui accédera à la renommée mondiale en 1949, grâce à son adaptation cinématographique. Ils remportent immédiatement un autre succès avec *Billion Dollar Baby*, sur une musique de Morton Gould (1945). Avec Bernstein, Comden et Green signent *Wonderful Town* (1953), puis ils travaillent avec d'autres musiciens comme Jule Styne (*Peter Pan*, 1954) ou André Previn. Au début des années 1950, Comden et Green écrivent les scénarios des deux célèbres films *Chantons sous la pluie*, de Gene Kelly et Stanley Donen (1952), et *Tous en scène*, de Vincente Minnelli (1953). Les comédies musicales *On the Twentieth Century* (1978) et *The Will Rogers Follies* (1991), sur des musiques de Cy Coleman, leur valent deux Tony Award pour les livrets. Betty Comden a publié ses Mémoires, *Off Stage* (1995).

E.U.

Copyrighted material

CONCERTGEBOUW D’AMSTERDAM ORCHESTRE DU

Comme l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, ceux du Gürzenich de Cologne ou de la Tonhalle de Zurich, celui du Concertgebouw d’Amsterdam (Koninklijk Concertgebouworkest) est l’un des rares orchestres à avoir adopté le nom de sa propre salle de concert, construite sur un projet de l’architecte Pierre J. H. Cuypers par l’architecte Adolf Leonard van Gendt entre 1883 et 1888. L’orchestre y donne son premier concert le 3 novembre 1888. Formé de soixante-cinq instrumentistes, il en compte aujourd’hui cent dix. L’édifice se compose de deux salles, la grande salle de 2 000 places destinée à l’orchestre et une salle de récital de 500 places. À la suite d’importants travaux de rénovation, au milieu des années 1980, notamment pour renforcer les pilotis de fondation qui menaçaient de s’effondrer, une aile supplémentaire, qui comprend une troisième salle destinée aux répétitions du chœur, est inaugurée en 1988. La grande salle est réputée pour son acoustique exceptionnelle. Elle comporte un orgue Maarschalkerweerd inauguré le 10 octobre 1891.

L’Orchestre du Concertgebouw est un modèle de stabilité dans ses rapports avec ses directeurs musicaux : quatre chefs d’orchestre permanents en un siècle, le cinquième ayant été nommé à la veille du centenaire ! Cette continuité est l’une des conditions essentielles de l’établissement et du maintien d’une tradition. Il faut y ajouter le renouvellement des instrumentistes, qui s’opère progressivement et souvent de maître à élève.

Copyrighted material

Willem Kes a occupé le plus cours mandat (1888-1895), mais on lui doit d'avoir imposé les normes du concert moderne, interdisant au public de parler ou de fumer pendant l'exécution des œuvres, luttant contre son absence de ponctualité et faisant disparaître les tables autour desquelles il s'installait. Il est remplacé par la figure dominante de cet orchestre, Willem Mengelberg, qui reste à sa tête pendant un demi-siècle (1895-1945). Pédagogue très exigeant, ce dernier a construit son orchestre avec patience autour du répertoire romantique et post-romantique : il sera le champion de la musique de Gustav Mahler (avec lequel il était intimement lié et à qui il consacra un cycle en 1920) et se verra dédier *Une vie de héros* de Richard Strauss. Il commençait généralement ses répétitions par de longs discours destinés à sensibiliser les musiciens à l'univers de la musique qu'ils allaient jouer et se montrait terriblement autoritaire dans ses rapports avec eux. Mais au concert, il faisait preuve de la plus grande liberté, se laissant aller à des débordements d'enthousiasme que l'orchestre parvenait en général à suivre, signe de sa grande souplesse et de sa faculté d'adaptation. L'orchestre réalise, sous la direction de Mengelberg, son premier enregistrement discographique en 1926. Mengelberg est à l'origine (1899) d'une tradition reprise depuis 1975 par Nikolaus Harnoncourt : l'exécution de l'une des passions de Bach pendant la semaine sainte. En 1999, c'est Riccardo Chailly qui reprendra le flambeau.

En 1918, l'État s'associe au financement de l'orchestre. Entre les deux guerres, le répertoire s'élargit à la musique moderne : Paul Hindemith crée au Concertgebouw son propre *Concerto pour alto* (1935) ; on y donne également en première audition son *Concerto pour violon* (1940), le *Concerto pour violon n° 2* de Béla Bartók (avec Zoltán Székely, 1939) ainsi que des œuvres de Darius Milhaud, Zoltán Kodály et de nombreux compositeurs néerlandais, notamment Julius Röntgen, Bernard Zweers, Cornelis Dopper

Copyrighted material

(l'assistant de Mengelberg entre 1908 et 1928) et le jeune Henk Badings (*Symphonie n° 1*, 1930 ; *Symphonie n° 2*, 1932 ; *Symphonie n° 3*, 1935). Les chefs associés sont Karl Muck (1921-1925), Pierre Monteux (1925-1934) et Bruno Walter (1934-1939).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Mengelberg se compromet avec l'occupant allemand ; il est déchu de ses fonctions et condamné à l'exil en Suisse en 1945. Eduard van Beinum, qui avait été l'assistant de Mengelberg dès 1931 avant de devenir chef associé après le départ de Bruno Walter, assure la succession (1945-1959). Il apporte une vision plus moderne des rapports au sein de l'orchestre, une plus grande rigueur d'interprétation et élargit le répertoire, notamment à la musique française, tout en maintenant la tradition romantique. L'orchestre crée des œuvres de Henk Badings (*Symphonie n° 5*, pour le soixantième anniversaire du Concertgebouw, 1948), Benjamin Britten (*Spring Symphony*, 1949), Willem Pijper, Matthijs Vermeulen, Hendrik Andriessen... Les chefs invités sont plus nombreux et moins réguliers, à l'exception de Paul van Kempen (qui avait été violoniste dans les rangs du Concertgebouw sous Mengelberg), Erich Kleiber et George Szell (nommé premier chef invité en 1958).

La mort subite de van Beinum (pendant une répétition, le 13 avril 1959) laisse un vide difficile à combler. Après deux ans sans directeur musical, Bernard Haitink et Eugen Jochum assurent conjointement la direction, à partir de 1961. La jeunesse du premier, citoyen néerlandais, trouvait une compensation logique dans l'expérience de son aîné, l'un des chefs favoris de l'orchestre, appelé pour maintenir la tradition romantique germanique. Jochum se retire en 1964 et Haitink assure seul la direction jusqu'en 1988 avec Kyrill Kondrachine à ses côtés comme premier chef entre 1979 et 1981. Le répertoire s'élargit considérablement tant dans le

Copyrighted material

domaine de la musique nouvelle (créations de Luciano Berio, Witold Lutosławski ou Alfred Schnittke) que dans le domaine de la musique baroque et classique (enregistrement d'œuvres de Bach, Haydn, Mozart et Schubert sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, premier exemple d'interprétation « à l'ancienne » avec un orchestre symphonique traditionnel). En 1988, à l'occasion de son centenaire, l'orchestre reçoit de la reine des Pays-Bas le privilège d'ajouter le qualificatif « royal » (*Koninklijk*) à son nom. La même année, Riccardo Chailly succède à Haitink. Premier chef étranger appelé à la tête du Concertgebouw, il hérite d'un patrimoine prestigieux et de l'un des orchestres les plus sensibles et aux couleurs les plus généreuses existant alors ; il sait l'adapter aux nécessités du monde moderne sans modifier en quoi que ce soit ses qualités spécifiques. L'arrivée d'un chef aussi jeune (il a trente-cinq ans) dynamise l'orchestre, qui fête son centenaire en créant des œuvres de Luciano Berio (*Rendering*, 1989), Ton De Leeuw, Arne Nordheim (*Magam*, 1988), Alfred Schnittke (*Concerto grosso n° 4*, *Symphonie n° 5*, 1988), etc., commandées pour la circonstance. Le chef Letton Mariss Jansons succède à Riccardo Chailly en 2004.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CORELLI FRANCO (1921-2003)

Ténor italien, Franco Dario Corelli naît à Ancône, officiellement le 8 avril 1921, mais cette date est sujette à caution. Un certain flou entoure également ses années de formation ; selon ses dires, il aurait rapidement interrompu ses études musicales au Conservatoire de Pesaro et c'est essentiellement en autodidacte qu'il se serait formé en écoutant des enregistrements de ses grands aînés Caruso, Gigli et Lauri-Volpi. Après avoir remporté un concours de chant au Mai musical de Florence en 1950, il débute sur scène le 26 août 1951, à Spolète, dans le rôle de don José (*Carmen* de Bizet). C'est le commencement d'une fulgurante carrière.

Franco Corelli avait tout pour séduire : la prunelle assassine, le sourire carnassier, la musculature d'athlète... Mais, il fallait être bien sévère ou jaloux de ses dons pour ne pas admirer, au-delà d'un physique avantageux et des manières d'amateur de voitures de sport et de jolies femmes, une vraie bête de scène et l'un des plus grands ténors de l'après-guerre.

Pendant près de trois ans, il se produit dans toute la péninsule italienne. Le 7 décembre 1954, il inaugure la saison de la Scala de Milan en triomphant, au côté de Maria Callas (Giulia), dans Licinio (*La Vestale* de Spontini, mise en scène par Luchino Visconti). Il s'illustrera à la Scala jusqu'au début de 1965, élargissant son répertoire jusqu'à devenir le plus remarquable ténor *lirico spinto* de son temps. Il incarne notamment le Comte Loris Ipanov (*Fedora* de Giordano, avec Maria Callas dans le rôle titre, 1956), Dick Johnson (*La Fanciulla del West* de Puccini, 1956 et 1964), Radamès (*Aïda*

Copyrighted material

de Verdi, 1956, avec Giulietta Simionato, Amneris), Canio (*Paillasse* de Leoncavallo, 1957), Gualtiero (*Il Pirata* de Bellini, 1958, avec Maria Callas, Imogene), Calaf (*Turandot* de Puccini, où le duo qu'il forme avec Birgit Nilsson dans le rôle titre demeure légendaire, 1958, 1960, 1962, 1964-1965), Ernani (*Ernani* de Verdi, 1959, avec Ettore Bastianini, Don Carlo), don José (1959, avec Giulietta Simionato, Carmen), Manrico (*Le Trouvère* de Verdi, 1959), les rôles-titres d'*Andrea Chénier* de Giordano (1960, avec Renata Tebaldi, Maddalena di Coigny), de *Poliuto* de Donizetti (1960-1961, avec Maria Callas, Paolina), Raoul de Nangis (*Les Huguenots* de Meyerbeer, 1962, avec Joan Sutherland, Margherita di Valois), Turiddu (*Cavalleria rusticana* de Mascagni, 1963). Dans Verdi, son répertoire comporte également le rôle-titre de *Don Carlo*, qu'il a abordé à Rome dès 1954, et Don Alvaro de *La Force du destin*, qu'il chante pour la première fois en 1958, au San Carlo de Naples ; il refusera cependant toujours d'incarner Otello, sans doute par crainte d'être comparé à Del Monaco.

Corelli triomphe sur les plus grandes scènes européennes et américaines. Il débute au Covent Garden de Londres en juin 1957 (Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini, avec Zinka Milanov), à la Staatsoper de Vienne en juin 1960 (Andrea Chénier). Le *Trouvère* du 27 janvier 1961 est historique : Corelli chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, en compagnie d'une autre débutante appelée à une grande carrière, Leontyne Price (Leonora) ; en 1962, tous deux triomphent dans ces deux rôles au festival de Salzbourg, dans les représentations légendaires dirigées par Karajan. En 1967, Corelli – malgré une diction française approximative – et Mirella Freni incarnent au Met les rôles-titres de *Roméo et Juliette* de Gounod. Corelli se produira avec la troupe du Met jusqu'en 1975.

Copyrighted material

Après un ultime Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) à Torre Del Lago, le 13 août 1976, Corelli cesse progressivement de se produire en public, ne donnant plus que quelques concerts. Avec des moyens pratiquement intacts, il se retire en pleine gloire. Franco Corelli meurt à Milan le 29 octobre 2003.

Corelli a souvent été vilipendé par la critique et les puristes pour un certain manque de style, certes réel à ses débuts mais qui ira s'estompant. Les anecdotes abondent, concernant notamment les rivalités qui ont pu l'opposer à ses partenaires ou son tempérament explosif, qui l'a amené à faire le coup de poing en réponse aux sifflets. Il a, il est vrai, manifesté un goût immodéré pour les contre-*ut* interminables déchaînant l'enthousiasme du public, et s'est montré parfois peu respectueux du texte. On gardera plutôt en mémoire la présence scénique, le sombre métal d'un timbre incandescent, la puissance de l'émission vocale conjuguée à un sens raffiné des nuances et des couleurs, la parfaite maîtrise d'un souffle quasi inépuisable.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CORENA FERNANDO (1916-1984)

Né à Genève le 22 décembre 1916 d'un père turc et d'une mère italienne, Fernando Corena, avant de devenir l'une des plus grandes basses bouffes de son époque, commence des études de théologie catholique à l'université de Fribourg. Sur les conseils pressants du chef d'orchestre Vittorio Gui, il décide de se consacrer au chant. Il mène ses études à Milan sous la direction de Enrico Romani. Ses débuts — à l'opéra de Trieste dans le rôle de Varlaam de *Boris Godounov* — datent de 1947. L'année suivante, il est engagé par la Scala de Milan, où il rencontre immédiatement un immense succès. Les plus grandes scènes lyriques italiennes, comme Florence et Vérone, se l'arrachent. En 1953, il s'impose au festival d'Édimbourg dans le rôle-titre de *Falstaff* de Verdi et apparaît, pour la première fois, au Metropolitan Opera de New York — où il chantera pendant vingt-sept saisons, de 1953 à 1980 — sous les habits de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart que met en scène Herbert Graf. Ce rôle demeurera l'un de ses préférés et il s'y fera ovationner dans le monde entier, de Paris à San Francisco, de Londres à Buenos Aires et de Vienne à Chicago. Il triomphe — est-ce la résurgence de son ascendance paternelle ? — dans le truculent Osmin de l'*Enlèvement au Sérail* de Mozart que met en scène Strehler. Ses autres grands rôles appartiennent au répertoire italien, essentiellement à Rossini et Verdi. Fernando Corena a participé à de nombreux enregistrements, parmi lesquels il convient de citer deux opéras de Mozart : *Don Giovanni*, dirigé par Josef Krips, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (avec Hilde Gueden, Cesare

Copyrighted material

Siepi, Lisa Della Casa, Suzanne Danco ...) et *Les Noces de Figaro*, sous la baguette de Carlos Kleiber, également à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (avec Siepi, Della Casa, Gueden, Danco). La voix superbement colorée de la grande basse suisse s'est éteinte à Lugano, le 26 novembre 1984.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CORTOT ALFRED (1877-1962)

Introduction

Aussi insaisissable que ces *Papillons* de Schumann qu'il a tant joués, Alfred Cortot a voulu s'abandonner à toutes les musiques, à toutes les aventures, quitte à s'y brûler parfois les ailes. Une curiosité jamais apaisée, une soif de beauté toujours plus vive au fil des années en font l'une de ces personnalités vif-argent qui glissent entre les limites des définitions et s'évadent des portraits les plus fidèles. De l'orchestre au piano, de l'enseignement à l'écriture, de Richard Wagner à Claude Debussy, Alfred Cortot n'a jamais accepté la contrainte des modes, des clans, des spécialités. Aujourd'hui encore il fascine par cette fringale de liberté, cette vie puissante qui emplit ses interprétations jusqu'aux plus tardives.

Copyrighted material

Alfred Cortot en 1910. *Pianiste de génie, Alfred Cortot donna des interprétations magistrales de Debussy et Chopin. Sous le régime de Vichy, il accepta des responsabilités administratives visant à réorganiser en profondeur le secteur de la musique.*

• Le philtre wagnérien

Alfred Denis Cortot naît à Nyon (Suisse) le 26 septembre 1877. Aucun don précoce ne le signale à l'admiration des siens et ses études musicales seront plus la conséquence d'une décision familiale que la réponse à une irrésistible aspiration. À Genève, où les Cortot s'établissent en 1882, ses sœurs guident ses premiers contacts avec le clavier. Mais, bien vite, c'est à Paris que la famille se fixe. Le jeune Alfred entre en novembre 1887 dans la classe préparatoire au Conservatoire que dirige un ancien élève de Chopin, Émile Decombes. Il y côtoie Reynaldo Hahn, Édouard Risler, Lazare-Lévy et Maurice Ravel. Ses premiers résultats n'en font pas

Copyrighted material

un enfant prodige : échec en 1888 et 1889, troisième médaille dernier nommé en 1890, première médaille en 1891, deuxième médaille en 1892... L'année même où sa jolie voix de soprano lui permet de participer en soliste, avec Louis Aubert, au *Stabat Mater* de Palestrina et à la *Messe* de César Franck, il entre enfin, en octobre 1892, dans la classe supérieure qu'anime Louis Diémer. Plus que son prestigieux professeur, c'est un assistant, Édouard Risler, son aîné de quatre ans à peine, qui marquera à jamais les conceptions musicales d'Alfred Cortot. Dès 1894, il aborde la musique de chambre avec Jacques Thibaud et Jules Boucherit, rencontre Georges Enesco, joue devant Anton Rubinstein, mais n'obtient qu'un premier accessit. En 1895, il travaille l'harmonie avec Raoul Pugno mais ne décroche aucune récompense. Enfin, en 1896, il remporte avec éclat un premier prix à l'unanimité, seul nommé avec une *Quatrième Ballade* de Chopin qui aura toujours sa préférence.

Dès cette époque il est littéralement envoûté par la musique de Wagner, communiant avec Risler dans cette dévorante religion. Avec lui, sur un piano double – sorte de piano tombé en désuétude qui associe à une caisse de résonance unique deux claviers, deux mécaniques et un double jeu de cordes –, il impose dans ses programmes, avec une obstination passionnée, les transcriptions de ses opéras. Année charnière, 1896 l'est à bien des égards : première tournée en province, rencontre avec Saint-Saëns et, grâce à la comtesse de Greffulhe, avec Fauré, qui ne cessera de protéger ce remuant musicien. Mais 1896, c'est surtout le premier des pèlerinages à Bayreuth, qu'il renouvellera en 1897 et 1901. Risler et lui s'y multiplient comme répétiteurs, souffleurs et chefs de chœur sous la direction de Hans Richter. Extase suprême, Alfred Cortot est introduit à Wahnfried et interprète Liszt devant Cosima Wagner, dont il deviendra l'un des familiers. Vue de ces hauteurs mystiques,

Copyrighted material

la carrière de pianiste virtuose lui apparaît soudain bien mesquine. Aussi, malgré de brillants débuts internationaux – un concert à deux pianos puis un récital Beethoven en soliste à Berlin (1898) –, il la délaisse pour s'adonner sans retenue à la direction d'orchestre et se laisser envahir par le puissant charme wagnérien. En 1899, il est le chef de chant que choisit Charles Lamoureux pour donner la première française de *Tristan et Isolde*, au Nouveau-Théâtre, à Paris. Quelques mois après, Alfred Cortot prend la succession du grand chef français qui vient de disparaître (1899). C'est donc lui qui crée à Paris *Le Crépuscule des dieux* (15 mai 1902), l'année même de la première représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, partition dont la beauté novatrice ne lui échappera pas. En 1903, il dirige des extraits de *Parsifal*, prenant ainsi le risque d'une brouille avec Cosima, qui revient sur l'accord qu'elle lui avait donné.

On le retrouve à la tête de l'Association symphonique de Lille ; il fonde l'Association des grandes auditions chorales (1904), puis l'Association des concerts Alfred Cortot (1904-1905) et donne, entre 1904 et 1908, deux concerts symphoniques annuels à la Société nationale de musique. L'originalité du répertoire qu'il choisit de défendre – *Poème de l'amour et de la mer* d'Ernest Chausson, *Hymne à la justice* d'Albéric Magnard, *Missa solemnis* de Beethoven, *Faust-Symphonie* et les poèmes symphoniques de Liszt, la création en 1904 du prélude symphonique *Résurrection* d'Albert Roussel, la première audition complète en France du *Requiem allemand* de Brahms – démontre une fois de plus l'étendue de sa curiosité et la sûreté de son goût. Mais, depuis plusieurs années déjà, les difficultés financières nées de l'ambition de ses programmes symphoniques l'avaient amené à reprendre son activité de pianiste. À l'occasion de son premier récital au Queen's Hall de Londres (1903), il grave ses premiers disques : des lieder avec Félia

Copyrighted material

Litvinne et l'*Invitation à la valse* de Weber. On l'entend beaucoup dans ces salons qui font et défont alors les carrières musicales. Il y fréquente Duparc, Chausson, Debussy et y accompagne au piano de grands chanteurs comme Ernest Van Dyck, Félia Litvinne, Marya Freund, Charles Panzéra, Claire Croiza, Germaine Lubin ou Maggie Teyte. De récital en récital se construit très vite une réputation de grand beethovénien. En 1905, dans la maison de cet amateur passionné de musique qu'était Léon Blum, il fonde l'illustrissime trio Cortot-Thibaud-Casals. Le trio ne se séparera qu'à la Seconde Guerre mondiale, offrant à la postérité, en sonate ou en trio, les plus merveilleuses leçons de musique de chambre qui se puissent imaginer. Par la suite, le trio ne se reconstituera que de manière éphémère, Pierre Fournier remplaçant Pablo Casals. Gabriel Fauré l'appelle au Conservatoire de Paris pour remplacer Raoul Pugno, poste qu'il occupera de 1907 à 1919. L'importance de son activité professorale n'arrive guère à freiner le rythme de sa vie de concertiste : il travaille le *Burleske* de Richard Strauss avec le compositeur et promène dans toute l'Europe les concertos de Saint-Saëns. Membre du Service d'action artistique à l'étranger pendant la Première Guerre mondiale, il effectue une première tournée aux États-Unis. En 1919, il joue la *Ballade* de Fauré devant son auteur et crée la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy. Cette même année, il fonde avec Auguste Mangeot l'École normale de musique où il va attirer l'élite des musiciens : Wanda Landowska (clavecin), Marguerite Long et Blanche Selva (piano), Reynaldo Hahn (chant), Marcel Dupré (orgue), Lucien Capet et Jacques Thibaud (violon), André Hekking et Pablo Casals (violoncelle), Philippe Gaubert (flûte), Igor Stravinski puis Arthur Honegger (composition). À l'apogée de ses moyens techniques et musicaux, Alfred Cortot est fêté dans le monde entier : première audition américaine du *Troisième Concerto pour piano et orchestre* de Rachmaninov en

Copyrighted material

présence du compositeur (1920) avant d'en réaliser la première parisienne sous la direction de Koussevitsky (1921), tournée en Allemagne en 1922 où il donne le concerto de Schumann sous la baguette de Furtwängler. Outre les œuvres dont le disque a gardé la trace, il joue à cette époque un répertoire à la fois virtuose et musicalement exigeant, où voisinent les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* de Brahms, la sonate *Hammerklavier* de Beethoven et la *Sonate* de Dukas.

Copyrighted material

Gabriel Fauré, Pablo Casals, Jacques Thibaud et Alfred Cortot. *Le trio formé par Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violon) et Pablo Casals (violoncelle) compte parmi les formations de musique de chambre majeures du début du XXe siècle. Ce trio est ici en compagnie de Gabriel Fauré en*

Copyrighted material

1923, après une exécution du «Trio pour piano, violon et violoncelle, opus 120», de ce dernier. De gauche à droite, debout: Casals, Thibaud et Cortot.

Mais, derrière le piano, l'orchestre n'est jamais loin et l'appel des œuvres contemporaines toujours aussi pressant. En 1928, il participe avec Ernest Ansermet et Louis Fourestier à la naissance de l'Orchestre symphonique de Paris, qu'il dirigera pendant sa première saison. Il fonde en 1929 les Concerts privés de l'École normale où, avec le concours de l'orchestre de chambre de l'école, il se bat sans compter pour Martinu, Enesco, Milhaud, Hindemith, Janáček, Honegger, Mahler, Debussy, Roussel, Ibert... En 1934, il crée l'Orchestre de la société philharmonique de Paris qui se distinguera par l'audace de ses programmes : *Concertos brandebourgeois* de Bach, *Légende de sainte Élisabeth* de Liszt mais aussi des pages de Stravinski, Bartók, Prokofiev, Berg et Malipiero. Il met la même intransigeante passion à défendre les jeunes interprètes : il quitte avec éclat le jury du concours international de Vienne, qui ose refuser en 1933 le premier prix à Dinu Lipatti.

• De l'ombre à la résurrection

Surviennent la guerre et l'Occupation. Cet homme dont la sensibilité est nourrie de ce que la culture allemande a de plus exaltant ne peut imaginer que, derrière le respect dont on l'entoure, le national-socialisme dissimule l'horreur au quotidien et l'assassinat de cette âme germanique que, de Goethe à Beethoven, il a tant aimée. Il accepte alors divers postes administratifs (haut-commissaire aux Beaux-Arts, directeur artistique des Services de la jeunesse) sous les gouvernements Pétain et Laval. Il fait sa rentrée à Paris en 1941 et participe avec Jacques Thibaud à un gala organisé

Copyrighted material

par la Propagandastaffel. Il accepte enfin, en juin 1942, l'engagement que lui offre Furtwängler et il se produit à Berlin, Leipzig, Hambourg, Munich et Stuttgart.

En septembre 1944, il est arrêté puis condamné, sous la pression de l'opinion publique, à une année d'interruption de carrière. Après un premier retour à Tours (1946), il fait une rentrée plus que houleuse à Paris en janvier 1947. Blessé jusqu'au fond de l'âme, il annule tous ses concerts, s'installe à Lausanne et entame une interminable procédure judiciaire contre le Syndicat des musiciens, qu'il ne gagnera, en cassation, qu'en 1954. Réhabilité, il rejoue salle Pleyel le 17 octobre 1949 pour le centenaire de Chopin et, malgré une opération des yeux, reprend sa trépidante carrière. Entre 1944 et 1958, il donne plus de 970 récitals... Certes la main défaille maintenant de plus en plus souvent, mais le musicien n'a pas pris une ride. En 1955 il enregistre pour Radio Lausanne une série de dix entretiens. Son dernier concert, le 10 juillet 1958 à Prades, a toute la valeur d'un symbole : après plus de vingt ans de séparation artistique, il retrouve son compagnon des premiers jours, Pablo Casals. Il consacre ses dernières années à l'enseignement et meurt à Lausanne le 15 juin 1962.

Collectionneur averti de livres rares et d'autographes musicaux, Alfred Cortot est aussi un écrivain de grand style et de vaste culture. Il signe deux ouvrages : *La Musique française de piano* (1930) et *Aspects de Chopin* (1949). Le professeur laisse, outre la sténographie de certains cours d'interprétation, une méthode de piano – *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928) – et, surtout, soixante-seize fascicules d'éditions de travail portant sur des œuvres de Chopin, Schumann, Schubert, Liszt, Weber et Mendelssohn. Chaque partition y est assortie de doigtés, annotée de commentaires et complétée par des exercices préparatoires. Le

Copyrighted material

talent et parfois le génie de ses élèves – Dinu Lipatti, Eric Heidsieck, Thierry de Brunhoff, Dino Ciani et Clara Haskil, avec qui pourtant il ne s'entendait guère – donnent l'exacte mesure de la qualité de son enseignement. Alfred Cortot redécouvre les *Études symphoniques* posthumes ainsi que la première version du final de la *Sonate en sol mineur* de Schumann et réalise une nouvelle instrumentation des concertos pour piano de Chopin. Fauré, qui lui dédie sa *Fantaisie*, et Roussel son *Poème de la forêt* reconnaissent en lui l'ardent défenseur de la musique française qu'il n'a jamais cessé d'être.

• L'art de Cortot

Du chef d'orchestre, il ne nous reste que très peu de traces sonores : un *Concerto brandebourgeois*, des bribes de Purcell et Vivaldi et le *Double Concerto* de Brahms avec Jacques Thibaud et Pablo Casals, mais aussi le bien modeste Orchestre de Barcelone. Rien qui, en définitive, puisse nous permettre d'apprécier objectivement son talent. Les enregistrements, hélas trop peu nombreux, qui réunissaient autour de lui ses complices de toujours Jacques Thibaud et Pablo Casals pour de mémorables séances de musique de chambre, témoignent pour l'éternité des miracles que peuvent accomplir l'accord parfait des sensibilités et l'humilité devant la musique. Le pianiste a été fort heureusement mieux servi par le disque. On lui a parfois reproché certaines approximations techniques et, notamment vers la fin de sa vie, la multiplication de fausses notes. C'est oublier que le début du XXe siècle ne faisait pas du respect sourcilleux de la partition sa valeur absolue et que les techniques d'enregistrement de l'époque ne permettaient pas, comme aujourd'hui, de gommer artificiellement ces « scories » qui sont le lot de tous les grands tempéraments. C'est aussi faire bien peu de cas de l'une des plus grandes figures du piano. Franck et

Copyrighted material

Debussy trouvent en lui un interprète inégalé, un coloriste subtil et sensible qui, sous l'élégance et la clarté du trait, fait affleurer cette émotion retenue qui est la signature de toute la musique française. Chopin, il ne le joue pas, il le respire. Et de réécouter encore et encore cet inimitable rubato, ce toucher de velours, la suprême simplicité de ce phrasé qui puise aux sources mêmes du chant. D'élans lyriques en méditations passionnées, Chopin renaît sous ses doigts avec une liberté, un naturel, une chaleur dans la confidence qui restent uniques. Et que dire de ces Schumann dont l'Allemagne elle-même lui demandait le secret ? Alfred Cortot y livre sans doute le plus profond de son art. Il y mêle avec une rare intensité la violence fébrile, la rêverie crépusculaire, la pulsation syncopée, et ce calme naïf que l'on voit aux regards d'enfants. Dans ce pays mystérieux parle le poète.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. CORTOT, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Salabert, Paris, 1928, rééd. Durand-Salabert-Eschig, Paris ; *La Musique française de piano*, Rieder, Paris, 1930, rééd. P.U.F., Paris, 1981 ; *Aspects de Chopin*, Albin Michel, Paris, 1949, rééd. fac-similé, *ibid.*, 1980 ; *Cours d'interprétation. Recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry*, R. Legouix, Paris, 1930, rééd. Slatkine, Paris, Genève, 1980

B. GAVOTY, *Alfred Cortot*, Buchet-Chastel, Paris, 1977

Y. LEFÉBURE, « Cortot, le poète du clavier », in *Revue internationale de musique*, n° 5-6, pp. 903-906, 1939

T. MANSHARDT, *Aspects of Cortot*, Appian Publications, Hexham (Northumberland), 1994

C. TIMBRELL, *French Pianism : An Historical Perspective*, Kahn & Averill, Londres, 1992, 2e éd. revue et augmentée, 1999

J.-L. TINGAUD, *Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes*, J. Lyon, Paris, 2000.

Copyrighted material

COSSUTTA CARLO (1932-2000)

Ténor italien. Élevé en Argentine, où il étudie le chant auprès de Manfredo Miselli, Mario Melani et Arturo Wolken, il débute en 1958 au Teatro Colón de Buenos Aires, dans le rôle de Cassio (*Otello*) ; il y crée le 24 juillet 1964 le rôle-titre de *Don Rodrigo* d'Alberto Ginasrera. Il entame ensuite une carrière européenne, débutant en 1964 dans le rôle du Duc de *Rigoletto*, au Covent Garden de Londres, où il chantera en 1965 Turiddu dans *Cavalleria Rusticana* et, en 1968, le rôle-titre de *Don Carlo*. Il est invité à la Scala de Milan, à l'Opéra de Vienne (où il interprète Pollione dans *Norma* au côté de Montserrat Caballé), dans les principaux opéras allemands, à l'Opéra-Garnier, où il chante notamment Verdi (Manrico du *Trouvère* en 1975, Ismaele dans *Nabucco* en 1979) ; en 1991, il chantera à l'Opéra-Bastille Samson dans *Samson et Dalila*. En 1973, il débute au Metropolitan Opera de New York, dans le rôle de Pollione. Impressionnant dans les rôles verdiens grâce à une voix profonde et puissante (Manrico, Gabriele Adorno dans *Simon Boccanegra*, Macduff dans *Macbeth*, Don Carlo), il est un des meilleurs interprètes de sa génération du rôle-titre d'*Otello*, qu'il chante au Covent Garden dans la mise en scène de Franco Zeffirelli et enregistre en 1977 avec Georg Solti à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

E.U.

Copyrighted material

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)

Introduction

La jeune soprano qui, en 1950, fait ses débuts officiels à la scène ne se doute probablement pas qu'elle va devenir, en moins de dix ans, l'une des cantatrices françaises les plus réputées, et mener, à partir de la fin des années 1950, une carrière internationale qui va la conduire dans les temples lyriques les plus fameux. Elle sera notamment, vingt ans après Germaine Lubin, la première Française à être invitée au festival de Bayreuth. Ses triomphes sur scène ne doivent par ailleurs pas éclipser ses remarquables talents de récitaliste, mis au service du lied allemand et de la mélodie française.

• Naissance d'un mythe

Née à Marseille le 23 février 1927, Régine Crespin accomplit ses études musicales au Conservatoire de Paris avec la soprano Suzanne Cesbron-Viseur, le ténor Georges Jouatte et le baryton Paul Cabanel – tous trois ont participé, à leur époque, à la gloire du chant français avant de se consacrer à l'enseignement. Encore étudiante, elle a affronté les planches au Grand Théâtre de Reims, en 1949, dans Charlotte (*Werther* de Massenet), mais sans la permission des autorités du Conservatoire. En 1950, au Théâtre municipal de Mulhouse, c'est en incarnant Elsa (*Lohengrin* de Wagner) que la débutante – elle n'a alors que vingt-trois ans – est applaudie ; pour l'heure, comme le voulait la coutume, elle interprète cet ouvrage dans sa version française et non pas dans l'original allemand, mais

Copyrighted material

ce rôle déjà donne une idée de sa voix : longue, ample, pleine et puissante.

Dès 1951, Régine Crespin intègre la troupe de l'Opéra de Paris, lequel est alors regroupé avec l'Opéra-Comique et forme la Réunion des théâtres lyriques nationaux (R.T.L.N.) ; elle est Elsa au Palais-Garnier ; salle Favart, elle chante le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Mais les engagements commencent à se multiplier et elle ne reste que peu de temps dans cette structure, où elle reviendra toutefois régulièrement comme invitée. Au Conservatoire, elle avait travaillé cinq rôles qu'elle possédait intégralement : Marguerite (*Faust* de Gounod), Desdemona (*Otello* de Verdi), Tosca, Elsa et la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart). Elle ne tarde pas à enrichir son répertoire, avec la Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) – qui restera son rôle préféré –, Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner), Rezia (*Oberon* de Weber). La culture germanique tiendra un rôle important dans la vie de Régine Crespin, mais elle reconnaît elle-même n'avoir jamais été une mozartienne accomplie, même si elle a affronté Fiordiligi (*Così fan tutte*), Donna Anna (*Don Giovanni*) et la Comtesse. Entre autres événements marquants, elle participe (Madame Lidoine, la Nouvelle Prieure) à la création en France – et en français – des *Dialogues des carmélites* de Francis Poulenc (Palais-Garnier, 21 juin 1957, sous la direction de Pierre Dervaux), quelques mois après la première mondiale – en italien – à la Scala de Milan, le 26 janvier 1957. L'une de ses grandes fiertés, c'est d'avoir aidé à remettre à l'honneur des ouvrages alors injustement négligés : la *Pénélope* de Gabriel Fauré et, surtout, *Les Troyens* d'Hector Berlioz qui, grâce à elle, retrouveront le chemin de l'Opéra de Paris en 1961 (rôle de Didon), et dont elle assurera, en 1966, la première aux États-Unis, à l'Opéra de San Francisco (Cassandre et Didon). Elle n'aura, à son actif, que peu de créations. Parmi celles-ci, *Cinq Chants et une vocalise (Par*

Copyrighted material

le feu), pour soprano et orchestre, de Marius Constant (1968), et l'opéra d'Henri Tomasi *Sampiero Corso*, au Mai musical de Bordeaux (1956).

• Le triomphe à Bayreuth

Wieland Wagner, qui règne sur le mythique festival de Bayreuth, a entendu parler de cette voix exceptionnelle. En 1957, il auditionne Crespin, qui pense qu'il lui proposera peut-être Elsa ou Sieglinde ; à sa grande stupéfaction, Wieland l'engage pour le rôle de Kundry de *Parsifal*. Sa première apparition sur la « colline sacrée », en 1958, sous la baguette du grand Hans Knappertsbusch, constitue une date importante dans sa carrière, d'autant que ce n'est pas si souvent qu'une Française se produit en ce haut lieu du culte wagnérien – elle y reviendra encore pour Kundry (1959-1960), mais aussi pour Sieglinde (1961) et la Troisième Norne (*Le Crépuscule des dieux*, 1961). Sa réputation a désormais franchi les frontières. Le festival de Glyndebourne l'invite pour la Maréchale en 1959 ; la même année, elle apparaît à La Scala de Milan dans le rôle-titre de *Fedra* d'Ildebrando Pizzetti. Viennent ensuite le Covent Garden de Londres (1960), le Teatro Colón de Buenos Aires (1961), le Lyric Opera de Chicago (1962), le Metropolitan Opera de New York (1962), et de nouveaux personnages, comme Ariane, l'héroïne d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss, dont elle s'empare à Chicago en 1964, et qu'elle offrira deux ans plus tard au festival d'Aix-en-Provence. En 1967, le festival de Pâques de Salzbourg l'applaudit : celle qui avait été et restait une merveilleuse Sieglinde s'est laissée convaincre de tenter Brünnhilde dans *La Walkyrie* – il est vrai que celui qui lui a proposé cet emploi lourd et périlleux n'est autre qu'Herbert von Karajan, auquel on ne peut résister. Jamais, hélas !, elle n'osera Isolde, dont elle dit avoir eu peur ; ses admirateurs le regretteront toujours.

Copyrighted material

• Vers de nouveaux horizons

Dans les années 1970, la cantatrice traverse une période difficile : des problèmes privés ainsi qu'une méforme l'obligent à prendre du recul avec son métier. Le second souffle lui vient des États-Unis. Le chef d'orchestre Alain Lombard la convainc de tenter un rôle qu'elle n'attendait pas, Carmen, l'incandescente gitane de Bizet, ce qu'elle fait en 1972, en concert, à Miami. Trois ans plus tard, au Metropolitan Opera, elle y est acclamée sur scène. La France et l'Opéra de Paris la boudent ; le Met lui ouvre les bras. Entre autres prises de rôles, elle y sera Madame de Croissy, la Première Prieure, dans les *Dialogues des carmélites*. Car, dans la dernière phase de sa carrière, Régine Crespin va se tourner vers des rôles de tessitures plus graves : Madame de Croissy (écrite pour une contralto), mais aussi Madame Flora (contralto) du *Medium* de Gian Carlo Menotti, la Comtesse (mezzo-soprano) dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski, par ses adieux à Paris, sur la scène du Palais des Congrès, en 1989. Elle dévoile aussi une face inconnue de son talent au Capitole de Toulouse, en 1979 : elle qui n'avait jusqu'alors incarné que des femmes marquées par la tragédie est une pétulante souveraine dans *La Grande-Duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach mise en scène par Robert Dhéry.

Régine Crespin a créé *Cinq Chants et une vocalise (Par le feu)*, pour soprano et orchestre, de Marius Constant (1968), et participé à la première de l'opéra *Sampiero Corso* d'Henri Tomasi (1956).

Régine Crespin ne s'est pas contentée de chanter, elle s'est découvert une autre passion, l'enseignement. En 1976, elle a succédé à sa collègue Renée Gilly au Conservatoire de Paris, et s'est dévouée à sa tâche avec son enthousiasme habituel. Elle a également donné nombre de *masterclasses*, sur Berlioz, notamment,

Copyrighted material

guidant ses élèves vers les secrets de ce style français si particulier, fait de noblesse et de simplicité. Celle que les Américains ont surnommé « la lionne française » prodiguait encore, après sa retraite quelques conseils à des chanteurs professionnels, dans des répertoires qu'elle connaissait bien pour les avoir longtemps pratiqués.

Régine Crespin meurt à Paris le 5 juillet 2007, après avoir des années durant lutté contre la maladie avec un courage exemplaire.

Michel PAROUTY

Bibliographie

R. CRESPIN, *La Vie et l'amour d'une femme*, Fayard, Paris, 1982 ; éd. revue et augm., *À la scène, à la ville*, Actes Sud, Arles, 1997
« Entretien avec Régine Crespin » (avec Richard Martet), in *Opéra Magazine*, n^0 16, mars 2007
M. LOPPERT, « Crespin on the Marschallin », in *Opera*, vol. XXXV, pp. 362-367, 1984
« Régine raconte Crespin » (propos recueillis par Michel Parouty), in *Diapason*, n^0 545, mars 2007.

Discographie sélective

H. BERLIOZ, *Les Troyens* (extraits), rôles de Cassandre et de Didon, avec Guy Chauvet (Énée), Orchestre de l'Opéra de Paris, direction Georges Prêtre (E.M.I., 1965)
G. BIZET, *Carmen*, rôle-titre, avec Gilbert Py (Don José), Orchestre philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard (Erato, 1974)
J. OFFENBACH, *La Périchole*, rôle-titre, avec Alain Vanzo (Piquillo), Orchestre philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard (Erato, 1975) ; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, rôle-titre, avec Mady Mesplé (Wanda), Alain Vanzo (Fritz), Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (Sony, 1976) ; *La Vie parisienne*, Métella, avec Mady Mesplé (Gabrielle), Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (E.M.I., 1976)
F. POULENC, *Dialogues des carmélites*, Madame Lidoine, avec

Copyrighted material

Denise Duval (Blanche de la Force), Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, direction Pierre Dervaux (E.M.I., 1958) ; *Dialogues des carmélites*, Madame de Croissy, avec Felicity Lott (Blanche de la Force), Orchestre national de France, direction Jean-Pierre Marty (I.N.A. « Mémoire Vive », 1980)
R. STRAUSS, *Le Chevalier à la rose*, La Maréchale, avec Manfred Jungwirth (Le Baron Ochs), Yvonne Minton (Octavian), Helen Donath (Sophie), Orchestre philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (Decca, 1968)
R. WAGNER, *La Walkyrie*, Sieglinde, avec James King (Siegmund), Hans Hotter (Wotan), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Orchestre Philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (Decca, 1965) ; *La Walkyrie*, Brünnhilde, avec Jon Vickers (Siegmund), Gundula Janowitz (Sieglinde), Thomas Stewart (Wotan), Orchestre philharmonique de Berlin, direction Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, 1966)

Récitals

L. VAN BEETHOVEN, *Ah ! Perfido*, New Philharmonia, direction Thomas Schippers (Sony, 1965)
H. BERLIOZ, *Les Nuis d'été*, Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (Decca, 1963)
M. RAVEL, *Shéhérazade*, Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (Decca, 1963) ; mélodies, Philippe Entremont, piano (Sony, 1979)
E. SATIE, mélodies, Philippe Entremont, piano (Sony, 1979)
Album du 80e anniversaire (E.M.I., 2007). Cet album de 4 CD regroupe tous les récitals enregistrés pour E.M.I. de 1958 à 1972 : les airs lyriques (*Guillaume Tell*, *Tannhäuser*, *Otello*, *La Damnation de Faust*, *Le Trouvère*) sous la direction d'Otto Ackermann, les récitals Wagner et Verdi avec Georges Prêtre, des mélodies de Roussel, Fauré, Canteloube, Sauguet et Schumann (1966) et de Duparc (1972)
Prima Donna in Paris (Decca, 1970). À côté d'airs d'opéras connus (Bizet, Gluck, Berlioz, Saint-Saëns, Gounod, Massenet), Régine Crespin se montre sous un jour plus inattendu, interprète d'opérettes de Christiné, Messager, Hahn, Offenbach
Régine Crespin chante l'opéra français, direction Jésus Etcheverry (Accord, 1961)
Italian Opera Arias, direction Edward Downes (Decca, 1963).

Vidéographie

Copyrighted material

Great Stars of Opera (extrait d'*Un bal masqué* de Verdi avec Franco Corelli, 1964), V.A.I.
Régine Crespin : A Program of Songs by Berlioz, Schumann, Schubert, Fauré, Roussel, Duparc and Poulenc (E.M.I. « Classic Archive »). Avec l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. dirigé par Jean-Claude Hartemann pour Berlioz (Paris, 1965), Christian Ivaldi et Janine Reiss au piano pour les mélodies (Paris, 1964 et 1972).

Copyrighted material

CUÉNOD HUGUES (1902-2010)

Une longévité hors du commun : le ténor suisse Hugues Cuénod s'est produit en public de 1928 à 1994, de la première en français de *Jonny mène la danse* (*Johnny spielt auf*) d'Ernst Krenek, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, à ses adieux à la scène, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, dans le rôle de Monsieur Triquet d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Théâtre du Jorat de Mézières, près de Lausanne.

Hugues-Adhémar Cuénod naît le 26 juin 1902, à Corseaux (canton de Vaud), dans une famille fortunée : ces origines lui permettront d'échapper aux contingences matérielles, et de mêler un professionnalisme indubitable à l'enthousiasme de l'amateur. Il accomplit ses études musicales à l'Institut de Ribaupierre, à Lausanne, puis aux conservatoires de Genève et de Bâle, avant de partir se perfectionner à Vienne, auprès de Mme Singer-Burian (1925-1927), qui transforme le baryton-basse en ténor léger. Éclectique, Hugues Cuénod s'essaie au théâtre, au cinéma, accepte des engagements dans des cabarets, chante l'opérette et l'opéra-comique, la comédie musicale (il participe en 1929 à la création à New York de la revue à grand spectacle *Bitter Sweet* de Noël Coward, à qui il a été présenté par Mary Garden, la première Mélisande). Il pratique la musique ancienne dans le cercle de Geneviève Thibault, future comtesse de Chambures, et, en 1931, fait la connaissance de Nadia Boulanger, qui lui fait étudier Bach et les compositeurs anciens. En 1937, il enregistre, sous sa direction, un 78-tours de madrigaux d'un compositeur qui est alors mal connu et peu interprété, Claudio Monteverdi. Il interprète également des

Copyrighted material

cantates de Bach sous la direction de Vincent d'Indy. Hugues Cuénod participe à la création de l'oratorio *La Danse des morts* de Honegger, à Bâle, le 1er mars 1940, sous la direction de Paul Sacher.

Il enregistre en 1938 la *Troisième Leçon de ténèbres pour le mercredy saint* de François Couperin (en décembre 1950, il gravera la *Première Leçon de ténèbres pour le mercredy saint*) et il sera un remarquable Évangéliste dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach enregistrée par Hermann Scherchen en 1953. La *Troisième Leçon* fait l'admiration de Stravinski, qui lui confie le rôle de Sellem (au côté d'Elisabeth Schwarzkopf – Anne) lors de la création du *Rake's Progress*, à La Fenice de Venise, le 11 septembre 1951, sous la direction du compositeur. Il reprend ce rôle pour ses débuts, en 1954, au festival de Glyndebourne, dont il devient la « coqueluche », et où il se produira 470 fois, incarnant notamment des personnages comiques : Don Basilio (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Lucano (*L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi), le Maître à danser (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss ; il participe en 1954 à l'enregistrement légendaire de cet ouvrage sous la direction de Karajan, aux côtés de Rita Streich, de Hermann Prey, d'Elisabeth Schwarzkopf...), Monsieur Triquet, le Docteur Caius (*Falstaff* de Verdi), Erice (*L'Ormindo* de Cavalli) et, surtout, la vieille nymphe Linfea (*La Calisto* de Cavalli). Il débute au Covent Garden de Londres en 1954, où il est un extraordinaire Astrologue, à la voix suraiguë, du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. Il met par ailleurs sa diction parfaite au service de la mélodie française (Gounod, Debussy, Chabrier, Satie, Ravel, Roussel, Poulenc...), souvent accompagné par Geoffrey Parsons. Hugues Cuénod ne débute au Metropolitan Opera de New York que le 12 mars 1987 (il va avoir quatre-vingt-cinq ans !), en incarnant l'Empereur Altoum (*Turandot* de Puccini), au côté de Plácido Domingo (Calaf).

Copyrighted material

En 2007, à cent cinq ans, Hugues Cuénod signe un partenariat enregistré (équivalent suisse du Pacs français), s'unissant ainsi officiellement avec celui qui partageait sa vie depuis plus de vingt ans. Hugues Cuénod meurt le 6 décembre 2010, à Vevey. Ses entretiens avec François Hudry ont été publiés sous le titre *Hugues Cuénod. D'une voix légère* (Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1996). Jérôme Spycket lui a consacré un ouvrage, *Un Diable de musicien, Hugues Cuénod* (Payot, Lausanne, 1979).

E.U.

Copyrighted material

CURCIO MARIA (1918 ou 1919-2009)

Pianiste et professeur de piano italienne, Maria Curcio naît à Naples un 27 août, 1918 ou 1919 selon les sources. Sa mère, Antonietta Pascal, pianiste d'origine brésilienne, a étudié, à São Paulo, avec Luigi Chiaffarelli. Enfant prodige, Maria Curcio donne son premier concert à l'âge de trois ans. Élève d'Alfredo Casella, de Carlo Zecchi – disciple de Ferruccio Busoni et d'Artur Schnabel – et, à Paris, de Nadia Boulanger, elle travaille à partir de sa quinzième année avec Schnabel, jusqu'au départ de ce dernier pour les États-Unis, en 1939 ; à l'occasion, elle prend aussi des leçons auprès de Fritz Busch. Elle passe la Seconde Guerre mondiale à Amsterdam, où elle s'est installée avec Peter Diamand, ex-secrétaire de Schnabel, futur directeur du Holland Festival et du festival d'Édimbourg. Les privations ont raison de sa santé : la tuberculose la contraint à abandonner la carrière de virtuose, et elle décide de se tourner vers le professorat. Elle épouse Diamand en 1947 ; le couple s'établit à Londres, où la réputation de Maria Curcio grandit. Elle fait la connaissance de Benjamin Britten, Peter Pears, Carlo Maria Giulini, Szymon Goldberg, Otto Klemperer, Josef Krips, Pierre Monteux, Elisabeth Schwarzkopf, Annie Fischer, Wilhelm Furtwängler, Daniel Barenboim... Elle donne en 1963 son dernier récital en public. Son influence de pédagogue est une des plus importantes de la seconde moitié du xxe siècle ; son enseignement est fondé sur le répertoire germanique. Parmi ses élèves pianistes et les musiciens qui bénéficieront de ses conseils figurent Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Laurent Cabasso, Myung-Whun

Copyrighted material

Chung, Jean-François Dichamp, Barry Douglas, Leon Fleisher, Claude Frank, Peter Frankl, Anthony Goldstone, Jean-François Heisser, Ian Hobson, Terence Judd, Marie-Josèphe Jude, Éric Lesage, Radu Lupu, Rafael Orozco, Alfredo Perl, Hugh Tinney, Geoffrey Tozer, Mitsuko Uchida. Maria Curcio meurt le 30 mars 2009 à Cernache do Bonjardim, près de Porto, au Portugal.

E.U.

Copyrighted material

CURZON CLIFFORD (1907-1982)

Estimé de tous ses pairs, sir Clifford Curzon n'a jamais connu la notoriété correspondant à son talent. Ceux qui l'ont approché le considéraient toutefois comme le plus grand pianiste mozartien de son époque, et tous ses biographes soulignent que l'adjectif « mozartien » était même superflu. La consécration internationale, peut-être ne l'a-t-il jamais recherchée, ni même souhaitée, car elle semblait incompatible avec sa démarche artistique, faite de réflexion, de sincérité et d'humilité.

Né à Londres le 18 mai 1907, il est le neveu d'un musicien alors très en vogue, le compositeur Albert Ketèlbey, l'auteur de *Sur un marché persan*. Il étudie à l'Académie royale de musique de Londres avec Charles Reddie et Katharine Goodson à partir de 1919 et, dès 1923, il donne son premier concert dans le cadre des fameux *Promenade Concerts*, au Queen's Hall, sous la direction de sir Henry Wood. Il travaille ensuite avec Tobias Matthay, le fondateur de l'école anglaise de piano, qui a compté entre autres élèves dame Myra Hess et Harriet Cohen. En 1926, Curzon commence à enseigner à l'Académie royale de musique mais, deux ans plus tard, il quitte l'Angleterre pour approfondir son art auprès d'Artur Schnabel à Berlin (1928-1930), de Wanda Landowska et de Nadia Boulanger à Paris (1930-1932). Il épouse, en 1931, la claveciniste américaine Lucille Wallace. De retour à Londres, il abandonne ses fonctions à l'Académie royale de musique pour se consacrer exclusivement au concert. Il reviendra par la suite à l'enseignement, mais de façon éphémère. Sa carrière prend son véritable essor dans les années qui précèdent la guerre, notamment avec sa première

Copyrighted material

tournée aux États-Unis en 1939. Mais il s'impose souvent des périodes sabbatiques qui, si elles lui permettent de mûrir son art, nuisent au développement de sa renommée. Il donne relativement peu de concerts, choisit un répertoire d'où sont exclues les démonstrations de virtuosité et se consacre largement à la musique de chambre : en 1952, il forme un quatuor avec Joseph Szigeti, William Primrose et Pierre Fournier. Puis il apparaît aux côtés du Quatuor de Budapest, de l'Octuor de Vienne, de l'Amadeus Quartet ou de Yehudi Menuhin. En 1970, il est nommé docteur honoris causa en musique à l'université de Leeds et, en 1973, docteur en littérature de l'université du Sussex. Il est anobli en 1977. Il meurt à Londres le 1er septembre 1982.

Bien que formé à l'école des plus grands maîtres, Curzon n'en demeure pas moins un autodidacte. Son approche artistique — comme son enseignement — était profondément humaniste ; elle reposait sur une conception globale de la musique, refusant d'isoler l'œuvre de son ensemble, essentiellement la production de son auteur et les caractéristiques générales de l'époque. Il lui semblait ainsi impossible de jouer l'une des trente-deux sonates de Beethoven sans connaître les trente et une autres. Son tempérament le guidait naturellement vers un répertoire où le goût musical primait la virtuosité : la musique de chambre, Mozart et Schubert. De ses rares intrusions dans le domaine de la musique contemporaine, on retiendra la *Sonate pour piano* de Lennox Berkeley (1946) et le *2e Concerto pour piano* d'Alan Rawsthorne (1951), deux partitions écrites à son intention, qu'il a créées.

Son constant besoin de renouvellement lui a permis de forger des interprétations très différentes selon les époques de sa vie : pour les rares œuvres qu'il a enregistrées plusieurs fois, la comparaison est

Copyrighted material

éloquente. Cette introspection permanente l'a amené à analyser son propre jeu avec une rare lucidité.

Le disque l'effrayait, et c'est pourquoi il n'a réalisé que trop peu d'enregistrements, donnant par là une idée partielle de son talent et de son répertoire. Quant à l'homme, sa générosité était légendaire. Lorsqu'il se consacrait à l'enseignement, il s'y livrait avec une ardeur telle qu'il ne pouvait plus donner de concerts pendant plusieurs semaines, le temps de se reprendre. Après la mort de la cantatrice Maria Cebotari et de son mari Gustav Diesel, en 1954, il avait adopté leurs deux enfants.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

CZIFFRA GEORGES (1921-1994)

Le 2 décembre 1956, un pianiste surgi du néant met debout le public du Châtelet devant lequel — fait unique dans les annales — il trisse le *1er Concerto* pour piano de Liszt. L'omnipotent Bernard Gavoty écrit dans *Le Figaro* : "C'est ainsi que je me représente Liszt lui-même..." C'est le début d'une étincelante carrière internationale qui culminera au cours des années 1960. Bientôt pourtant viendront les flèches acérées d'une critique qui le taille en pièces et l'ingratitude d'un public versatile. Un bref retour en grâce à la fin des années 1980 avec la réédition des enregistrements qui ont fait sa gloire n'empêchera pas un pesant oubli de retomber sur un musicien qui, hier encore, était adulé.

György Cziffra naît à Budapest le 5 novembre 1921. Son père, pianiste et joueur de cymbalum, lui donne ses premières leçons de musique. À cinq ans, il donne son premier concert dans un cirque, en improvisant, à la demande du public, sur des thèmes populaires. Il commence à neuf ans ses études à l'Académie Franz-Liszt de Budapest sous la férule du compositeur et chef d'orchestre Ernst von Dohnányi. Parallèlement, il donne, de 1933 à 1941, une série de récitals en Hongrie, Hollande et Scandinavie. Le service militaire interrompt ces années de formation déjà perturbées par la guerre. L'Armée rouge le fait prisonnier en 1943. Dès sa libération, en 1947, il reprend ses études avec György Ferenczy. Au cours de ces années de misère, il est contraint de jouer dans les bars pour assurer la subsistance des siens. En 1950, il tente de fuir la Hongrie avec sa famille. Repris, il est condamné à trois ans de travaux forcés. Trois ans de brimades passés à charrier de lourds blocs de pierre qui

Copyrighted material

l'obligeront à porter pour le restant de sa vie un corset et un bracelet de cuir au poignet droit. Il reprend cependant, en 1953, sa vie de concertiste et réalise pour Hungaroton ses premiers enregistrements. En 1955, il remporte le prix Franz-Liszt, décerné pour la première fois de son histoire à un pianiste non compositeur. En 1956, il se réfugie, avec sa femme et son fils, d'abord à Vienne puis à Paris. Le triomphe est immédiat. Il est invité par les plus grands chefs (Dorati, Jochum, Rosenthal...). À partir du milieu des années 1960, il espace ses concerts, fonde en 1966 le festival de La Chaise-Dieu. En 1968, le général de Gaulle signe le décret de naturalisation d'un "Georges" Cziffra qui a fait de la France sa seconde patrie. La même année, il fonde à Versailles un concours de piano qui porte son nom (1968-1976). Il fait restaurer à ses frais la chapelle royale Saint-Frambourg de Senlis, qui deviendra l'auditorium Franz-Liszt (1973) et accueillera la fondation Cziffra. En 1977, il publie ses mémoires, *Des canons et des fleurs* (Laffont). Il enregistre aussi en stéréophonie avec son fils, Georges Cziffra junior (1942-1981), les deux concertos pour piano et quelques pages concertantes de Franz Liszt. Il donne un dernier récital en 1986 à la Comédie des Champs-Élysées. L'hommage admiratif que, de Martial Solal à Nelson Freire, les plus grands lui rendent ne l'empêche pas de disparaître bien délaissé, à Morsang-sur-Orge, le 15 janvier 1994.

La critique n'a pas manqué de prendre ombrage d'un immense succès qui s'étendait bien au-delà des cénacles restreints des mélomanes parisiens. D'abord pour une série de mauvaises raisons : la persistance des dons habituellement volatils des enfants prodiges, des études hachées par les événements et privées de l'estampille officielle des conservatoires nationaux où règne l'establishment, une carrière débraillée hésitant entre l'Olympia et les Champs-Élysées et traînant derrière elle les forts effluves des cirques et des bars, un goût de l'improvisation, du geste théâtral et de la liberté expressive

Copyrighted material

qui s’opposait au sérieux de la tradition germanique et au jeu “objectif” qui a les faveurs de l’époque, une passion pour Liszt — et, pis encore, pour ses œuvres les plus démonstratives —, compositeur jugé alors bien peu fréquentable... Avec le temps, les censeurs parviennent parfois à avoir raison. On peut trouver bien frivoles ces petites pièces de virtuosité pure qui, pour la plus grande joie de son public, émaillaient ses récitals. On peut juger le musicien souvent gauche et emprunté quand, dans son répertoire assez limité, il quitte la tradition hongroise. Son Liszt lui-même finit par perdre, en tentant de se plier aux normes admises, son naturel souverain et sa force explosive.

Mais quel artiste flamboyant à son commencement ! D’abord une puissance physique et une virtuosité phénoménale. Seuls quelques-uns — une Martha Argerich, un Julius Katchen peut-être — peuvent prétendre rivaliser avec lui dans ces octaves en rafales, ces cascades d’arpèges, ces traits en mitraille. La maîtrise n’est pas moindre dans le contrôle des plans et de la sonorité, dans la conduite d’un phrasé qui sait s’inspirer du chant des cordes. C’est bien évidemment dans l’œuvre du grand compositeur hongrois que ce piano animal, fantasque, aventureux s’exprime avec le plus de liberté, de vaillance, d’authenticité. Cziffra y retrouve cette folie tzigane faite de fierté rebelle, d’irrépressible mélancolie et de brio irrésistible. Il faut retrouver à son zénith ce tempérament d’exception dans les concertos pour piano, la *Sonate*, les *Études d’exécution transcendantes*, les rhapsodies ainsi que dans ces transcriptions et paraphrases, où il demeure inégalé.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DANCO SUZANNE (1911-2000)

Grande chanteuse mozartienne, la soprano belge Suzanne Danco restera également dans les mémoires comme une Mélisande légendaire, même si elle n'est pas apparue très souvent dans ce rôle à la scène.

Suzanne Danco naît à Bruxelles le 22 janvier 1911 et fait ses études musicales au Conservatoire royal de sa ville natale. En 1936, elle remporte un concours international de chant à Vienne et va poursuivre sa formation à Prague avec le grand pédagogue italien Fernando Carpi. En 1940, elle donne ses premiers concerts en Italie et débute sur scène un an plus tard, à l'Opéra de Gênes, dans *Così fan tutte* de Mozart (Fiordiligi). Sa carrière se développe en Italie. Le 11 mars 1947, à la Scala de Milan, lors de la création en italien de *Peter Grimes* de Benjamin Britten, sous la direction de Tullio Serafin, elle chante Ellen Orford, rôle qu'elle reprend aussitôt à l'Opéra de Rome. L'année suivante, elle chante Jocasta pour la première représentation italienne d'*Œdipus Rex* de Stravinski, à la Scala. En 1949, elle est la première titulaire du rôle de Marie (*Wozzeck* de Berg) en Italie, au San Carlo de Naples. À Trieste et à Rome, elle incarne Mélisande dans l'ouvrage de Debussy et devient la chanteuse préférée d'Ernest Ansermet. Elle est invitée aux festivals d'Édimbourg (Fiordiligi en 1948), de Glyndebourne (Fiordiligi en 1948 et 1949 ; Donna Elvira dans *Don Giovanni* de Mozart en 1951) et d'Aix-en-Provence (Donna Elvira en 1949, 1950 et 1956 ; Fiordiligi ainsi qu'Euridice dans l'*Orfeo* de Monteverdi en 1950), au Covent Garden de Londres (Mimi dans *La Bohème* de Puccini, 1951 et 1952) et à l'Opéra de Vienne. Elle effectue sa

Copyrighted material

première tournée aux États-Unis en 1950 et chante également au Teatro Colón de Buenos Aires. En 1963, pour la réouverture du Grand Théâtre de Genève, elle paraît dans *Pelléas et Mélisande* sous la baguette d'Ernest Ansermet, mais dans le rôle de Geneviève. Parmi ses autres rôles on trouve Eurydice dans l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (version originale en italien et version française), le rôle-titre de *Nina* de Giovanni Paisiello, Cherubino dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, Rosina du *Barbier de Séville* de Rossini, Norina de *Don Pasquale* de Donizetti, Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz, Leïla des *Pêcheurs de perles* de Bizet, Concepcion dans *L'Heure espagnole* de Ravel. Elle donne également des récitals de lieder et de mélodies françaises : elle excelle particulièrement dans celles de Debussy. Pédagogue très recherchée, elle enseigne régulièrement à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne. Elle meurt à Fiesole, en Toscane, le 10 août 2000.

Suzanne Danco s'est principalement produite hors des grandes scènes des pays francophones. Elle a participé à de nombreuses créations et a su mener sa carrière avec équilibre, sans jamais chanter aucun rôle hors de sa portée. Sa carrière demeure un modèle d'accomplissement.

On retiendra, dans sa discographie : de Berlioz, *La Damnation de Faust* (rôle de Marguerite, aux côtés de David Poleri – Faust – et Martial Singher – Méphistophélès –, avec l'Orchestre symphonique de Boston dirigé par Charles Münch, 1954) et *Les Nuits d'été*, avec l'Orchestre symphonique de Cincinnati sous la direction de Thor Johnson (1951) ; de Debussy, *Le Martyre de saint Sébastien*, avec l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet (1954) et *Pelléas et Mélisande* (rôle de Mélisande, aux côtés de Pierre Mollet – Pelléas – et Heinz Rehfuss – Golaud –, avec l'Orchestre de

Copyrighted material

la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet, 1952) ; *Orphée et Eurydice* de Gluck (rôle d'Eurydice, aux côtés de Léopold Simoneau – Orphée – et Pierrette Alarie – L'Amour –, avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Hans Rosbaud, 1956) ; de Mozart, *Don Giovanni* (rôle de Donna Anna, aux côtés de Cesare Siepi – Don Giovanni –, Lisa Della Casa – Donna Elvira –, Anton Dermota – Don Ottavio –, Fernando Corena – Leporello –, Hilde Güden – Zerlina –, Walter Berry – Masetto – et Kurt Böhme – Commendatore –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Josef Krips, 1955) et *Les Noces de Figaro* (rôle de Cherubino, aux côtés de Cesare Siepi – Figaro –, Alfred Poell – Le Comte Almaviva –, Lisa Della Casa – La Comtesse –, Hilde Güden – Susanna –, Fernando Corena – Bartolo –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Erich Kleiber, 1955) ; *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (rôle de La Princesse, aux côtés de Flore Wend – L'Enfant –, Pierre Mollet – Le Chat –, Hugues Cuenod – La Théière, Le Petit Vieillard, La Rainette –, avec l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet, 1954).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)

La France l'a trop vite oubliée. Ailleurs, notamment aux États-Unis, Jeanne-Marie Darré est considérée comme l'une des plus grandes interprètes d'un siècle qu'elle a traversé presque dans son entier. Avec elle a disparu la dernière incarnation d'une brillante école française du piano, dont les caractéristiques très particulières se sont noyées dans l'uniformité des standards internationaux.

Jeanne-Marie Darré naît à Givet, dans les Ardennes, le 30 juillet 1905. Elle entre à dix ans au Conservatoire de Paris, où elle travaille le piano avec Marguerite Long puis Isidore Philipp, le solfège avec Eva Sautereau et l'harmonie avec Jean Gallon. À quatorze ans, en 1919, elle y remporte le premier prix de piano. Gabriel Fauré la conseille, Maurice Ravel lui fait répéter *Ondine*, première pièce de *Gaspard de la nuit*, Camille Saint-Saëns la guide dans l'approche de ses concertos : avec Liszt, qui ne cessera de la fasciner, ces quelques noms constituent l'ancrage essentiel de l'univers musical de Jeanne-Marie Darré.

Elle donne en 1920 son premier récital parisien. Tout en poursuivant sa formation à Budapest auprès du grand pianiste et compositeur Ernö von Dohnányi, elle enregistre en 1921 son premier disque en Grande-Bretagne et se produit pour la première fois avec orchestre en 1923, avec les Concerts Lamoureux sous la direction de Paul Paray. Elle n'a pas encore vingt ans quand elle réalise en mai 1926 un exploit « athlétique » resté inégalé : jouer dans la même soirée l'ensemble des cinq concertos pour piano de

Copyrighted material

Saint-Saëns, cela sous la baguette de Paul Paray. Suit une longue carrière internationale – qui lui permettra de créer des pages signées Noël Gallon (*Sonatine*, 1931), Henri Martelli (*Sonate* pour violon et piano, 1938), Henri Rabaud (*Prélude et toccata* pour piano et orchestre, 1944) et Gabriel Grovlez (*Fantasia Iberica* pour piano et orchestre, 1944) –, avec en 1962 des débuts tardifs mais remarqués à New York, au Carnegie Hall, avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Charles Münch.

On lui doit en 1957 la première au disque de l'intégrale des concertos pour piano de Saint-Saëns, avec l'Orchestre national de la Radiodiffusion française que dirige Louis Fourestier, un enregistrement qui demeure une référence. Elle mène parallèlement une intense activité de pédagogue : elle est de 1958 à 1975 professeur de piano au Conservatoire de Paris, enseigne à l'Académie internationale d'été de Nice à partir de 1959 et donne à Ithaca (États-Unis) trois saisons de *masterclasses* (1968, 1969 et 1970). Elle prend sa retraite au cours des années 1980 et meurt à Port-Marly, près de Paris, le 26 janvier 1999.

Jouer « français », c'est sans aucun doute, quand on écoute Jeanne-Marie Darré, cacher sous une apparente légèreté une quête obstinée de la virtuosité pure, de la rigueur sans concession et de la simplicité. Sa technique et son endurance digitale, de même que la parfaite égalité de son jeu, restent incomparables. Jeanne-Marie Darré aborde les partitions avec un rare scrupule, une grande intelligence et une utilisation de la pédale limitée au strict indispensable. Elle sait aussi les animer avec une vitalité rythmique, un abattage et une sonorité jubilatoire irrésistibles. Ni très charnu, ni très puissant, son piano nous amène parfois aux frontières de la sécheresse et de la froideur. Jeanne-Marie Darré aura cependant eu

Copyrighted material

la sagesse de ne retenir au centre de son répertoire que des œuvres où elle était exceptionnelle.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DAVIS COLIN REX (1927-2013)

Chef d’orchestre britannique né le 25 septembre 1927 à Weybridge (Surrey, Angleterre), mort le 14 avril 2013.

Colin Davis . *Le chef d'orchestre britannique Colin Davis dirige le Gustav Mahler Jugendorchester au Royal Albert Hall de Londres, en 2008.*

Colin Davis se tourne vers la direction d’orchestre après avoir étudié la clarinette au Royal College of Music de Londres. Nommé chef assistant de l’Orchestre symphonique de la B.B.C. écossaise en 1957, il est acclamé lorsqu’il remplace Otto Klemperer, malade, à l’occasion d’une représentation de *Don Giovanni* au Royal Festival Hall de Londres en 1959. Il est directeur musical du Sadler’s Wells Opera de 1961 à 1965, et chef principal de l’Orchestre symphonique de la B.B.C. de 1967 à 1971. Colin Davis succède à Georg Solti en

Copyrighted material

tant que directeur musical du Covent Garden Opera (1971-1986), et est anobli en 1980. Il dirige l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise de 1983 à 1992 et l'Orchestre symphonique de Londres de 1995 à 2006. Il est aussi le principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003, et dirige régulièrement l'Orchestre symphonique de Boston ainsi que l'orchestre de la Staatskapelle de Dresde. Ses interprétations exaltées, pleines de vie et de fraîcheur, enrichissent sa direction des pièces d'Hector Berlioz (dont il enregistre l'intégralité des opéras et des œuvres orchestrales), de W. A. Mozart, de Jean Sibelius, d'Igor Stravinski et de Michael Tippett.

E.U.

Copyrighted material

DEL MONACO MARIO (1915-1982)

Si le ténor italien Mario Del Monaco a connu une longue et glorieuse carrière sans accidents de parcours, sans scandales ni excentricités, il n'a pas échappé aux incertitudes et aux aspérités d'un métier qui met en jeu la personne de l'artiste, même si celui-ci semble avoir reçu en partage tous les dons du ciel.

Mario Del Monaco s'est éteint le 16 octobre 1982 à Mestre, près de Venise, victime d'une longue et grave maladie contre laquelle il avait lutté avec une farouche énergie. Il était né à Florence le 27 juillet 1915.

Encore enfant, il possède déjà une puissante voix de ténor, phénomène absolument incompatible avec son âge et sa constitution plutôt frêle. Ses parents aiment passionnément la musique —— notamment sa mère, à la très belle voix de soprano——, mais ils ont la sagesse de ne pas faire de leur fils un enfant prodige. Ils l'autorisent tout juste à chanter dans la chorale de leur paroisse. Après un séjour à Tripoli, la famille s'installe à Pesaro, dont l'école d'art et de musique est réputée par-delà les frontières de l'Italie. Le jeune Mario, qui, entre-temps, a acquis une solide carrure, réussit à convaincre son père de l'inscrire au cours de musique et de chant, mais il doit parallèlement suivre un enseignement de peinture et de sculpture..., au cas où sa carrière de ténor ne serait pas un succès. « Ainsi je commençai à travailler avec mon premier professeur de chant. Elle manqua, de peu, détruire ma voix. Au lieu de m'entraîner convenablement et de m'aider à construire les moyens

Copyrighted material

physiques de ma voix, elle passait son temps à me dire „vous allez exploser, utilisez moins de voix !“ et me faisait travailler des rôles qui ne me convenaient pas. » Il réussit à s’échapper avant qu’il ne soit trop tard.

Peu avant cette rupture, il avait participé à un concert de bienfaisance —— son premier concert public —— et un journaliste local l’avait dépeint comme « un jeune chanteur phénoménal (il avait quatorze ans) qui dans un proche futur pourrait bien devenir un artiste doté d’une voix puissante ». Cette prophétie lui donne le courage de forcer la porte d’Arturo Melocchi, « le seul dépositaire de la vraie technique vocale ». Un maître qui comprend d’emblée comment exploiter un tel gisement vocal. Mais le jeune ténor n’est pas au bout de ses peines. Remarqué par Tullio Serafin au cours d’un spectacle d’étudiants, il se présente, sur son conseil, au concours d’entrée de l’école de chant rattachée au Teatro Reale de Rome. Il y entre brillamment reçu premier, devant quatre-vingts concurrents, mais n’y reste pas longtemps, car son professeur n’a de cesse de détruire ce que Melocchi avait patiemment reconstruit, et cela par excès de prudence. Un jour, fou de rage, Mario jettela partition de *La Favorite* à la tête de son professeur complètement affolé, puis lui claque la porte au nez. Il ne devait jamais revenir et n’eut désormais pour maîtres que les grands chanteurs du passé, dont il écoutait les disques avec le plus grand soin.

Il fait ses débuts professionnels le 20 mars 1940 au théâtre communal de Cagli dans le rôle de Turiddu (*Cavalleria rusticana*) et se produit, le 1er janvier 1941, dans Pinkerton (*Madame Butterfly*) au théâtre Puccini de Milan. Puis viennent la guerre, les obligations militaires interrompues par quelques rares représentations, un répertoire qui lentement s’étoffe et un public qui applaudit bruyamment aux exploits athlétiques de ce jeune et beau chanteur.

Copyrighted material

En 1946, il connaît ses premiers triomphes dans *Aïda* aux arènes de Vérone et dans *André Chénier* à Trieste. La renommée internationale lui vient cette même année, avec sa participation, en compagnie de la troupe du San Carlo de Naples, à une tournée au Covent Garden de Londres dans la *Tosca*, *Paillasse* et *La Bohème*. L'année suivante, il est engagé pour une longue saison à Rio de Janeiro. C'est là qu'il découvre les vertus du magnétophone. À la suite de la défection du titulaire, il apprend en trois jours le rôle de Manrico du *Trouvère* de Verdi. Consciencieusement, il assimile toutes les notes de la partition mais s'aperçoit à la fin qu'il ne sait rien de l'intrigue, ni de son propre personnage. Pour tenter de s'y retrouver, il a l'idée d'enregistrer tout son rôle d'une seule traite. Il est horrifié de ce qu'il entend. Et, depuis lors, ce juge ne le quitte plus, même en voiture, devenant ainsi tout à la fois son miroir et sa conscience.

Il débute à la Scala dans la *Manon Lescaut* de Puccini puis, quelques mois plus tard, au Teatro Colón de Buenos Aires, dans *Turandot*. Sur la scène de ce théâtre, l'année suivante, il chante Otello pour la première des 427 fois qu'il incarnera le Maure (en 1974, il le fut à Bruxelles pour la dernière fois). En 1950, il est aussi Radames à la Scala puis à San Francisco. C'est là que Rudolf Bing, administateur général du Metropolitan Opera de New York, l'entend pour la première fois et que, enthousiasmé par la vaillance de sa voix et sa prestance scénique, il l'engage pour chanter au Met, où il débute le 27 novembre 1950, dans *Manon Lescaut*.

Dès lors, sa vie de super-star du chant se partage entre les grandes scènes de différents continents et les studios d'enregistrement. Il ne chante pas moins de 141 fois dans la troupe du Met ; à l'Opéra de Paris, il est Otello en 1954, Samson et Don José en 1960. Son succès est immense en Union soviétique, où il

Copyrighted material

reçoit —— suprême honneur pour un artiste étranger —— l'ordre de Lénine. Il participe à tous les événements lyriques.

En 1975, une grave affection des reins l'oblige à interrompre une carrière généreusement remplie, qui avait laissé intactes la beauté et l'ampleur de sa voix. Il consacre alors ce qui lui reste de forces à enseigner, à conseiller, à aider...

Mario Del Monaco adorait son métier. Acteur plein de fougue, il terrorisait ses partenaires dans les scènes de violence. Égocentrique mais généreux, irritable mais sans rancune, il était un professionnel accompli et un ami fidèle. Il veillait jalousement à la distance à laquelle on le plaçait d'un micro, mais savait s'effacer devant une partenaire méritante pour le salut devant le rideau.

La discographie de Mario Del Monaco est particulièrement importante. En effet, outre les récitals d'airs d'opéras ou de chants populaires et les « pris sur le vif » (dont les fameux *Aïda* à Mexico le 3 juillet 1951, avec Maria Callas, Oralia Dominguez et Giuseppe Taddei, et *Ernani* au Meth le 29 décembre 1956, avec Zinka Milanov, Leonard Warren et Cesare Siepi), elle comporte de nombreux enregistrements intégraux : de Verdi, *Aïda*, *La Force du destin* et *Otello* (deux fois, dont une sous la direction de Karajan) ; de Puccini, *La Fille du Far-West*, *Il Tabarro*, *La Tosca* et *Turandot* ; de Ponchielli, *La Gioconda* ; de Bizet, *Carmen* (deux fois, dont une avec la troupe du Bolchoï) ; de Boïto, *Mefistofele* ; de Giordano, *André Chénier* et *Fedora* ; de Mascagni, *Cavalleria Rusticana* (trois fois) ; de Leoncavallo, *Paillasse* (deux fois) et de Catalani, *La Wally*, sans oublier la fameuse *Norma* de Bellini avec Maria Callas.

Jean ZIEGLER

Copyrighted material

Copyrighted material

DELLA CASA LISA (1919-2012)

Ni Mozart, ni Richard Strauss ne sont parvenus à les départager. Certes, dans l'esprit du plus grand nombre, les sortilèges jetés par la magicienne de la sophistication absolue, Elisabeth Schwarzkopf, ont paru l'emporter. Les vrais amateurs le savent bien pourtant : la pudique vestale du chant intérieur, Lisa Della Casa, nous entraînait, par d'autres sentiers, sur les mêmes inaccessibles sommets.

La soprano suisse Lisa Della Casa naît à Burgdorf (canton de Berne) le 2 février 1919. À Zurich, elle étudie le chant avec Margarethe Haeser. Elle débute en 1941 sur la scène du théâtre de Solothurn-Biel dans le rôle de Cio-Cio-San (*Madame Butterfly* de Puccini). De 1943 à 1950, elle appartient à la troupe du Stadttheater de Zurich, où elle aborde des univers variés, qui couvrent tout à la fois Mozart, Verdi, Offenbach et même Gershwin. Le Staatsoper de Vienne l'appelle en 1947, lui offre dès 1952 le titre envié de Kammersängerin et lui restera fidèle jusqu'à ses adieux à la scène en 1973. C'est le festival de Salzbourg qui lance, en 1947, sa carrière internationale, alors qu'elle incarne Zdenka (*Arabella* de Richard Strauss) sous la baguette de Karl Böhm. Lisa Della Casa est dès lors recherchée par les plus prestigieux théâtres lyriques : Londres, Paris, Munich, Glyndebourne, Milan, Bayreuth, ainsi que le Metropolitan Opera de New York où elle se produit régulièrement de 1953 à 1968. Elle côtoie les plus grands chanteurs de l'époque et les chefs illustres. Son vaste répertoire s'étend de Haendel à Mahler, en incluant Wagner – elle chante Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et Elsa (*Lohengrin*) –, les opérettes viennoises qu'elle pratique depuis sa jeunesse, ainsi qu'un

Copyrighted material

vaste choix de lieder. Elle ose avec le même naturel la musique de son temps : elle tient le rôle de la Jeune Fille lors de la création à Munich de *Die schwarze Spinne* du compositeur suisse Willy Burkhard (1949), et assume les trois personnages féminins du *Procès* de Gottfried von Einem (1953) lors de sa première représentation mondiale, à Salzbourg.

Le cœur de son domaine d'élection repose néanmoins sur deux noms. Lisa Della Casa nous laisse en effet d'admirables prestations mozartiennes dans Fiordiligi (*Così fan tutte*), Donna Elvira (*Don Giovanni*, gravé sous la direction de Josef Krips) et la Comtesse (*Les Noces de Figaro*, enregistrées sous la baguette d'Erich Kleiber). La moisson de références est plus abondante encore avec les héroïnes nées sous la plume de Richard Strauss : Octavian, Sophie et la Maréchale (les trois protagonistes féminins du *Chevalier à la rose*), Ariane (*Ariane à Naxos*), Chrysothemis (*Elektra*), ainsi que le rôle-titre de *Salomé* et d'*Arabella*. La soprano, dirigée par Karl Böhm, signe en 1953 un premier et sublime enregistrement en studio des *Quatre Derniers Lieder* du même musicien. Au sein de ce royaume qui n'admet que peu d'élues, la clarté de son timbre laiteux, la souple longueur de sa ligne vocale et la délicatesse d'un phrasé quasi instrumental font des miracles. Elle trouve sans effort apparent, avec une sérénité rayonnante, l'évidence du style et une simplicité expressive dépouillée de toute surcharge émotionnelle inutile. Un mélange de naturel et de subtilité qu'il est bien rare de rencontrer.

À compter des années 1970, la diva ralentit progressivement ses activités. Après avoir incarné pour la dernière fois – à Vienne en 1973 – Arabella, dont elle donnait jadis, accompagnée par Georg Solti, une interprétation quasi définitive, Lisa Della Casa quitte sans cérémonie la vie musicale. Elle mène en Suisse une discrète retraite

Copyrighted material

dans son château familial de Münsterlingen (canton de Thurgovie), au bord du lac de Constance. C’est là que s’éteint, le 10 décembre 2012, l’une des plus grandes voix de sa génération.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DELLER ALFRED (1912-1979)

Introduction

Le contre-ténor britannique Alfred Deller occupe dans le domaine de la voix une place analogue à celle de Wanda Landowska dans le domaine du clavecin ou d'Andrés Segovia dans celui de la guitare : il a ressuscité une tessiture vocale tombée en désuétude pendant près de deux siècles, celle de contre-ténor. Cependant, « avec Deller ne commence [...] pas seulement la renaissance d'une voix mais aussi celle de „sa" musique anglaise : la chanson élisabéthaine comme la musique vocale de Purcell » (René Jacobs, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*).

• If Music be the Food of Love

Né le 31 mai 1912 à Margate, dans le sud de l'Angleterre, Alfred George Deller pratique le chant choral dans sa paroisse et reçoit une formation musicale sommaire. Après sa mue, il découvre qu'il possède toujours une voix aiguë qui lui permet de chanter aisément les parties d'alto. Cependant, personne ne peut se charger de sa formation vocale car ce type de voix (contre-ténor) a disparu depuis le XVIIIe siècle. Il décide donc de se forger seul une technique en s'appuyant sur des documents anciens qui lui révèlent comment travaillaient et comment chantaient ses homologues deux siècles plus tôt. Il découvre en même temps les bases de son futur répertoire. En 1938, il devient alto solo dans les chœurs de la cathédrale de Canterbury. C'est là que Michael Tippett – comme lui pacifiste et objecteur de conscience – l'entend en 1943, et est

Copyrighted material

enthousiasmé par les possibilités de cette voix : « Les siècles s'étaient alors comme évanouis ; la voix de Deller n'était semblable à aucun autre son en musique et véritablement d'une intrinsèque musicalité. » Selon Ivan A. Alexandre (2004), « Deller est né le dimanche 29 septembre 1946 à 20 h 36 lorsque [sur l'antenne de la B.B.C. Third Programme] l'Angleterre entendit „sous sa forme originelle" l'incipit d'une ode composée par Henry Purcell deux siècles et demi plus tôt, *Come ye Sons of Art,* et découvrit une voix dont elle ne voudrait plus se passer. » En 1947, Alfred Deller obtient un poste d'alto solo dans les chœurs de la cathédrale Saint Paul à Londres (il y restera jusqu'en 1961). Sa carrière est lancée. Les 13 et 18 mars 1949, il grave son premier disque, un 78-tours pour His Master's Voice, qui comporte deux œuvres de Purcell emblématiques de son parcours : *Music for a While* et *If Music be the Food of Love.* Il fonde en 1950 son propre ensemble vocal et instrumental, le Deller Consort, ensemble de madrigalistes qui redonne vie au répertoire ancien en le restituant dans une interprétation aussi authentique que possible.

Grâce à cet ensemble, dont seuls Alfred Deller et le baryton Maurice Bevan feront partie du premier au dernier jour, les musiques de la Renaissance au XVIIIe siècle prennent un visage nouveau qui enthousiasme d'emblée les Britanniques. En France, l'intérêt se manifeste plus tardivement et c'est seulement au milieu des années 1960 qu'Alfred Deller impose véritablement ses conceptions de la musique ancienne. Il travaille avec les musicologues qui cherchent et restituent les œuvres qu'il chante (Thurston Dart, Anthony Lewis, Gustav Leonhardt...). Il fait école et forme une génération nouvelle de contre-ténors (dont son fils, Mark Deller, né en 1938) qui permettra à son œuvre d'être poursuivie. En 1963, il fonde le Stour Music Festival qui se tient dans le petit village de Boughton Aluph (Kent) et y attire Gustav

Copyrighted material

Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen... À partir de 1971, ses cours d'été à l'abbaye de Sénanque puis à Lacoste, dans le Luberon, sont le rendez-vous de chanteurs et de musiciens passionnés qui viennent découvrir la richesse d'un enseignement très exigeant : le texte doit être parfaitement intelligible, le phrasé aérien, le timbre cristallin ; l'effort ne doit pas se remarquer.

• La renaissance d'un répertoire

Alfred Deller aimait particulièrement Henry Purcell, contre-ténor comme lui. Mais il a permis également de découvrir le véritable visage de Haendel, Byrd, Tallis, Morley, Gesualdo... Il s'intéressait aussi bien aux madrigaux qu'à la musique populaire ou au chant grégorien. Benjamin Britten a taillé sur mesure à son intention le rôle d'Oberon de *A Midsummer Night's Dream*, qu'il a créé au festival d'Aldeburgh, le 11 juin 1960. Alan Ridout a également écrit pour lui le rôle de la Mort de son opéra *The Pardoner's Tale* (1971). Deller meurt à Bologne le 16 juillet 1979.

La voix de contre-ténor qu'a ressuscitée Alfred Deller occupe la même tessiture que celle d'alto. Il était d'usage de confier les parties de contre-ténor à des basses, qui chantaient à l'octave inférieure, ou à des altos ; mais une voix de femme ne possède jamais la transparence voulue. Parfois, c'était aussi des basses qui chantaient alto en voix de fausset. Quant à la transposition à l'octave qu'impliquait le choix d'une basse, elle était à l'origine de non-sens musicaux, particulièrement dans les ensembles, lorsque la partie supérieure disparaissait sous les parties d'accompagnement. La voix de contre-ténor se différencie aussi des voix de castrats, voix artificielles souvent plus aiguës, destinées à remplacer les voix féminines à l'église, puis au théâtre. Alfred Deller a redonné vie à une tessiture et à une couleur vocale originales très en vogue du XVIe

Copyrighted material

au XVIIIe siècle et pour lesquelles les compositeurs ont beaucoup écrit. James Bowman, Paul Esswood, René Jacobs, Dominique Visse, David Daniels, Andreas Scholl, Gérard Lesne feront fructifier son héritage.

Alain PÂRIS

Bibliographie

I. A. ALEXANDRE, « Alfred Deller (1912-1979). Le chant de là-haut », in *Diapason*, n° 513, pp. 48-58, 2004

P. GILES, *The Counter-Tenor*, Frederick Muller, Londres, 1982 ; *The History and Technique of the Counter-Tenor : A Study of the Male High Voice Family*, Scolar Press, Aldershot, 1994

J. M. D. HARDWICK & M. HARDWICK, *Alfred Deller : a Singularity of Voice*, Cassell, Londres, 1968, 2e éd. Proteus, Londres, 1980 (avec discographie)

R. JACOBS, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*, Actes Sud, Arles, 1985

J.-L. TINGAUD, *Alfred Deller : le contre-ténor*, J. Lyon, Paris, 1996.

Discographie sélective

Alfred Deller a enregistré, comme soliste vocal, membre du Deller Consort ou chef d'orchestre, un peu plus de 130 disques ; cette sélection sera donc drastique, et ne comporte que les références originales. Harmonia Mundi a publié en 2004 une anthologie de 4 CD sous le titre *Alfred Deller. Portrait of a Legend*.

B. BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, rôle d'Oberon, avec Elizabeth Harwood (Tytania), Peter Pears (Lysander), Josephine Veasey (Hermia), Heather Harper (Helena), Downside School Boys' Choirs, Emanuel School Boys' Choirs, Orchestre symphonique de Londres, dir. Benjamin Britten, Decca (enregistré en 1966)

W. BYRD, *Messe à cinq voix*, Deller Consort, Harmonia Mundi (enregistré en 1969 ?)

C. GESUALDO, *Madrigali & Sacrae Cantiones*, Deller Consort, Deller Records (enregistré en 1966)

J. DOWLAND, *Lute songs, lute solos, consort music*, Alfred Deller (contre-ténor), Robert Spencer (luth), The Consort of Six, Harmonia

Copyrighted material

Mundi (enregistré en 1977)
Elizabethan and Jacobean Music. Airs and Instrumental Music of England, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth), Gustav Leonhardt (clavecin), Consort of Viols of the Leonhardt Baroque Ensemble, Amadeo (enregistré en 1954)
G. F. HAENDEL, *Ode for the Birthday of Queen Anne*, *Coronation Anthems*, Honor Sheppard (soprano), Alfred Deller (contre-ténor), Mark Deller (contre-ténor), Richard Rudolf (trompette), Harold Lester (clavecin), Oriana Concert Choir and Orchestra, Vanguard (enregistré en 1963)
Music of Purcell, Jenkins and Locke, Alfred Deller (contre-ténor), Gustav Leonhardt (clavecin), The Leonhardt Baroque Ensemble, Vanguard (enregistré en 1954)
H. PURCELL, *Ayres avec flûtes, gambes et clavecin*, Deller Consort (enregistré en 1968 ?) ; *The Fairy Queen*, Deller Consort and Stour Music Chorus and Orchestra, dir. Alfred Deller, Harmonia Mundi (enregistré en 1972 ?) ; *Chansons de tavernes et de chapelles*, Deller Consort, Harmonia Mundi (enregistré en 1976) ; *O Solitude. Chants et Anthèmes*, Deller Consort, dir. Alfred Deller, Harmonia Mundi (enregistré en 1977 ?) ; *King Arthur*, Deller Consort and Choir, dir. Alfred Deller, et The King's Musick, dir. Roderick Skeaping, Harmonia Mundi (enregistré en 1978)
The Cries of London, Deller Consort, Ambrosian Singers, London Chambers Players, dir. Alfred Deller (également contre-ténor), Vanguard (enregistré en 1956)
The Three Ravens. Songs of Folk and Minstrelsy out of Elizabethan England, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth et guitare) [enregistré en 1955]
T. TOMKINS, *Œuvres vocales et instrumentales*, Deller Consort, Schola Cantorum Basiliensis Viol Ensemble, Harmonia Mundi (enregistré en 1972)
Western Wind and other English folk songs, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth, guitare), John Sothcott (flûte à bec), Vanguard (enregistré en 1958).

Copyrighted material

DENS MICHEL (1911-2000)

Le corps médical le considérait comme un phénomène vocal. Doté d'une oreille exceptionnelle, le baryton français Michel Dens possédait une voix infatigable qui lui a permis de mener une carrière d'une exceptionnelle longévité : plus de soixante ans d'activité – il se produisait encore en concert quelques mois avant sa mort, à quatre-vingt-neuf ans –, deux cents rôles environ, près de dix mille représentations ! Au-delà de ces performances, il a incarné ce que l'école française de chant avait de meilleur : clarté du timbre, émission naturelle, diction parfaite, style irréprochable, faculté de s'adapter aux répertoires les plus divers. Il possédait en outre une tessiture d'une grande étendue, du *sol* grave de la basse au *si* bémol du ténor.

De son véritable nom Maurice Marcel, il voit le jour à Roubaix le 22 juin 1911 dans une famille de musiciens. Il accomplit ses études musicales au conservatoire de sa ville natale et remporte un premier prix d'honneur en 1932. Sa carrière débute deux ans plus tard et il chante à l'Opéra de Lille dès 1938 (Moralès dans *Carmen* de Bizet, Wagner dans *Faust* de Gounod, le Sacristain dans *Tosca* de Puccini). Après la Seconde Guerre mondiale, il est engagé à l'Opéra-Comique (Albert dans *Werther* de Massenet en 1947) puis à l'Opéra de Paris (rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi en 1947), où il se produira régulièrement pendant une vingtaine d'années. Le 1er juin 1951, il participe à l'Opéra-Comique à la création de *Madame Bovary* d'Emmanuel Bondeville. En 1951 et 1952, il incarne Sou-Chong dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár pendant 235 représentations à la Gaîté-Lyrique, rôle qu'il chantera dans le

Copyrighted material

monde entier plus de deux mille fois. En 1954, il incarne Ourrias au festival d'Aix-en-Provence dans la production légendaire de *Mireille* de Gounod sous la direction d'André Cluytens.

Le répertoire de Michel Dens couvre tous les rôles importants du baryton Martin au baryton verdien. Il triomphe notamment dans *Le Barbier de Séville* de Rossini (Figaro) et dans *Rigoletto* (rôle-titre), mais aussi dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet (Zurga) ou dans des ouvrages plus légers – *La Mascotte* d'Edmond Audran (Pippo), *La Fille de Madame Angot* (Pitou) de Charles Lecocq, *Monsieur Beaucaire* (rôle-titre) d'André Messager... – ainsi que dans les principaux ouvrages d'Offenbach, où ses dons de comédien font merveille. On le surnomme alors le « baryton-soleil ». Sa carrière se développe surtout dans les principaux pays francophones (Belgique, Suisse, Canada, Afrique du Nord) car il appartient à cette génération qui chante en français le répertoire. Mais il est aussi invité en Allemagne et en Espagne. Il s'illustre dans Scarpia (*Tosca*), le Grand Prêtre de Dagon (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Amonasro (*Aïda* de Verdi), Iago (*Otello* de Verdi), Hérode (*Hérodiade* de Massenet).

Pendant une vingtaine d'années, Michel Dens se consacrera à une association, Présence de l'art lyrique, vouée à la diffusion de l'art lyrique dans les villes dépourvues d'opéras. Il offrira ainsi une chance de débuter à de jeunes chanteurs français dont il s'attachera à prendre la défense à une époque où l'internationalisation de l'art lyrique les relègue au second plan pour des raisons de mode. À Paris, il se produit pour la dernière fois en 1992, dans *Alceste* de Lully (rôle de Phérès) sous la direction de Jean-Claude Malgoire.

Il meurt à Paris le 19 décembre 2000, laissant un legs discographique considérable : une soixantaine d'enregistrements,

Copyrighted material

pour la plupart réédités en disques compacts.

Parmi ceux-ci, on retiendra : de Bizet, *Carmen* (rôle d'Escamillo, aux côtés de Solange Michel – Carmen –, Raoul Jobin – Don José –, Martha Angelici – Micaela –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction d'André Cluytens, 1950) et *Les Pêcheurs de perles* (rôle de Zurga, aux côtés de Henri Leguay – Nadir –, Martha Angelici – Leïla –, Louis Noguera – Nourabad –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction d'André Cluytens, 1954) ; *Mireille* de Gounod (rôle de Ourrias, aux côtés de Janette Vivalda – Mireille –, Nicolaï Gedda – Vincent –, André Vessières – Maître Ramon –, avec le chœur du festival d'Aix-en-Provence et l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire sous la direction d'André Cluytens, 1954) ; *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár (sélection en français ; rôle du prince Danilo, aux côtés de Micheline Dax – Missia Palmieri –, Suzanne Lafaye – Nadia –, André Mallabrera – Camille de Coutançon –, Michel Roux – Baron Popoff –, Jean-Christophe Benoît – d'Estillac –, avec le chœur René Duclos et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction d'Yvon Leenart ; *Le Barbier de Séville* de Rossini (en français ; rôle de Figaro, aux côtés de Liliane Berton – Rosine –, Jean Giraudeau – le Comte –, Xavier Depraz – Basile –, Lucien Lovano – Bartholo –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction de Jules Gressier, 1954-1955).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DERMOTA ANTON (1910-1989)

Bien peu nombreux sont ceux qui peuvent prétendre appartenir à l'exigeante famille des ténors mozartiens d'exception. Anton Dermota en avait la voix de lumière, la limpidité d'expression et, surtout, la simplicité de ligne sans lesquelles on ne peut incarner impunément Tamino, Belmonte ou Ottavio. Pour cet ineffable bonheur, il faut, sans regret, renoncer aux triomphes personnels, aux effets qui ne font que séduire, au répertoire qui ne vit que d'aimable facilité. Anton Dermota a eu cette souriante abnégation : s'effacer pour que seul vibre Mozart.

Dermota naît à Kroupa (dans l'Empire austro-hongrois, aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, près de Bihác) le 4 juin 1910. C'est d'abord l'orgue et la composition qu'il étudie à Laibach (aujourd'hui Ljubljana). Il ne vient que plus tard au chant, qu'il travaille à Vienne avec Élisabeth Rado. En 1936, il fait ses débuts à l'Opéra de Vienne dans le premier homme armé de *La Flûte enchantée* de Mozart. Ses évidentes qualités musicales n'échappent pas à Arturo Toscanini, qui le choisit pour tenir la partie de Zorn dans cette célèbre production des *Maîtres chanteurs* qu'il monte la même année à Salzbourg. Jusqu'en 1959, il fera le pèlerinage annuel du festival autrichien pour y incarner la perfection du chant mozartien. Il entre dans la troupe de l'Opéra de Vienne comme on entre en religion. Dès lors, sa vie ne se distingue plus de celle de cet ensemble, dont la musicalité inouïe règne encore dans toutes les mémoires, poignant souvenir d'un paradis perdu. Il y tiendra avec éclat et modestie tous les grands rôles de ténor lyrique, Mozart, bien sûr, avant tout, mais aussi Wagner, Richard Strauss, Offenbach,

Copyrighted material

Massenet, Tchaïkovski et Puccini. À la scène comme pour les enregistrements, les plus grands chefs ne peuvent se passer de lui. Ils s'appellent Bruno Walter, Karl Böhm, Josef Krips, Herbert von Karajan, Georg Solti, ou Wilhelm Furtwängler. Naturalisé autrichien (il fut d'abord Yougoslave), il est nommé Kammersänger en 1946. Suprême honneur, c'est lui qui incarne Florestan dans ce *Fidelio* que l'on donne en 1955 pour fêter la réouverture de l'Opéra de Vienne, enfin relevé de ses ruines après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. À partir de 1966, après trente ans de carrière lyrique, il se consacre à l'enseignement et se produit régulièrement dans un répertoire de lieder et de mélodies, accompagné par sa femme, la pianiste Hilde Berger-Weyerald. Il meurt à Vienne le 22 juin 1989.

Il ne reste pas grand-chose de la discographie de celui qui fut l'un des membres essentiels de la grande équipe de l'Opéra de Vienne des années 1940 et 1950. La qualité de ses prestations personnelles et la somptuosité des distributions qui l'entourent ne font qu'aviver nos regrets. Il faut le retrouver dans une *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Teresa Stich-Randall sous la baguette de Karl Böhm, mais, surtout, dans des enregistrements d'opéras qui restent encore inégalés : *Arabella* de Richard Strauss (avec Lisa Della Casa, George London et Georg Solti), *Così fan tutte* (avec Della Casa et Karl Böhm), *Don Giovanni* (avec Cesare Siepi, Della Casa, Fernando Corena et Josef Krips) et *La Flûte enchantée* (avec Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Ludwig Weber, George London, Singverein de Vienne et Herbert von Karajan) de Mozart. Les enregistrements de concerts nous offrent en prime quelques autres merveilles : une autre *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Irmgard Seefried, sous la direction de Wilhelm Furtwängler (Vienne, mai 1953), une autre *Flûte enchantée* (avec Greindl, Lipp, Seefried et Furtwängler), saisie sur le vif au festival

Copyrighted material

de Salzbourg le 6 août 1951. Et puis encore deux *Requiem* de Mozart, tous deux sous la baguette de Bruno Walter : l'un, à Paris, le 29 juin 1937 – c'est le premier enregistrement intégral de cette œuvre de l'histoire du disque –, avec Elisabeth Schumann et Alexander Kipnis, l'autre, au festival de Salzbourg, le 26 juillet 1956, alors qu'il est en fin de carrière, avec Della Casa et Cesare Siepi. Par la vaillance, l'élan de la ligne musicale, la clarté de la couleur, la finesse du phrasé et la pureté du style, Anton Dermota restera l'un des plus grands ténors mozartiens du XXe siècle.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DERVAUX PIERRE (1917-1992)

Un des maillons essentiels de l'école de direction d'orchestre française, Pierre Dervaux fut l'un des derniers à maintenir ce profil du chef sûr et efficace, capable de monter n'importe quel programme dans des délais souvent très réduits sans que la qualité s'en ressente. Il était aussi un fervent défenseur de la musique française, même si son répertoire bousculait les frontières et les époques.

Son père jouait du trombone aux Concerts Colonne. Il naît à Juvisy-sur-Orge, le 3 janvier 1917, et reçoit une formation de pianiste au Conservatoire de Paris où il est l'élève d'Isidore Philipp, d'Armand Ferté et d'Yves Nat. Il travaille également la percussion et l'écriture avec Jean et Noël Gallon et Marcel Samuel-Rousseau. Il fait ses débuts d'instrumentiste comme timbalier aux Concerts Pasdeloup en 1934 et commence à diriger après la guerre. Entre 1945 et 1953, il est chef permanent à l'Opéra-Comique, entre 1949 et 1955, vice-président des Concerts Pasdeloup, entre 1956 et 1970, premier chef à l'Opéra de Paris et, entre 1958 et sa mort, président-chef d'orchestre des Concerts Colonne. Il restera fidèle tout au long de sa carrière à l'esprit associatif des grands orchestres parisiens qu'il a dirigés et fera d'ailleurs l'essentiel de sa carrière en France. Entre 1968 et 1971, il est à la tête de l'Orchestre symphonique du Québec, puis directeur musical de l'Orchestre philharmonique des Pays de la Loire (1971-1978) et de l'Orchestre philharmonique de Nice (1979-1982). Il mène aussi une carrière internationale, d'U.R.S.S. aux États-Unis et au Japon. Parallèlement, il se consacre à la direction d'orchestre, à l'École normale de musique de Paris

Copyrighted material

(1964-1986), au Conservatoire de Montréal (1965-1972) et à l'Académie internationale d'été de Nice (1971-1982), où il forme toute une génération de chefs d'orchestre français et étrangers (Jean-Claude Casadesus, Sylvain Cambreling, Gabriel Chmura, Antoni Wit, Alain Pâris, Georges Aperghis, Jean-Claude Bernède...). Il cesse progressivement de diriger à partir du milieu des années 1980 et meurt à Marseille, le 20 février 1992.

Si l'efficacité n'avait pas une connotation péjorative en matière artistique, on retiendrait d'abord cette qualité chez Pierre Dervaux. Il avait un geste d'une étonnante précision, rigoureux mais capable d'une certaine sensibilité. Sa pratique de la percussion lui avait donné un sens immuable du rythme qui procure une aisance particulière aux instrumentistes, et sa rigueur s'accompagnait d'une grande souplesse lorsqu'il dirigeait l'opéra : aucun répertoire ne lui a échappé, de Purcell à Poulenc, dont il a été l'un des premiers à conduire les *Dialogues des carmélites* en France. Il a créé de nombreuses œuvres modernes, notamment la *Symphonie chorégraphique* (1965) d'Emmanuel Bondeville et la *Symphonie du tiers monde* (1968) d'Henri Tomasi. Mais son domaine de prédilection restait la musique française, davantage celle de Ravel, Schmitt, d'Indy ou Roussel que celle de Fauré ou Debussy, qui s'adaptait moins bien à la pudeur de l'être hypersensible qu'il était. Ses interprétations extériorisaient rarement ses réactions personnelles ; on y trouve un sens profond de la transparence et de la couleur et, à ce titre, elles sont considérées comme des modèles d'équilibre. Pierre Dervaux avait également composé : il a laissé deux symphonies (l'une pour grand orchestre et l'autre pour cordes), un *Divertissement burlesque* pour orchestre, un quatuor à cordes, un trio, des concertos pour piano et pour violoncelle et des mélodies.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DESSAY NATALIE (1965-)

La voie royale des sopranos légers est jalonnée par une pléiade d'étoiles de première grandeur. Parmi celles-ci, citons Maria Ivogün, Rita Streich, Lily Pons, Mado Robin et Mady Mesplé. C'est dans la lignée de ces voix cristallines qui escaladent sans effort les aigus les plus escarpés que s'inscrit tout d'abord Natalie Dessay. Mais, lassée, après quelques années de pratique régulière, de ces rôles de « canari » dont le public lui faisait une cage dorée, elle s'est orientée, après avoir connu de sérieux problèmes de cordes vocales, vers des prestations moins acrobatiques et des personnages plus ouverts au drame. Et cela avec un succès qui ne se dément pas.

Nathalie Dessaix – qui modifiera pour la scène l'orthographe de son prénom (en hommage à Natalie Wood, selon ses dires) ainsi que celle de son nom – naît le 19 avril 1965 à Lyon. Au Conservatoire de Bordeaux, ville où elle passe son enfance, elle étudie le théâtre et le chant. Dans cette dernière discipline, elle obtient un premier prix à l'âge de vingt ans. Elle intègre alors les chœurs du Capitole de Toulouse, avec une seule idée : devenir soliste. En 1989, elle obtient en France le deuxième prix au concours des Voix nouvelles, ce qui lui permet d'entrer à l'école de chant de l'Opéra de Paris. L'année suivante, elle est lauréate d'un concours international organisé à Vienne en prélude au bicentenaire de la mort de Mozart, et elle triomphe au festival de Radio-France et Montpellier, incarnant de manière impressionnante Zerbinetta (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), sous la direction de Ken Nagano. Cette funambule, aux aigus stratosphériques, obtient en 1992, sur la scène de l'Opéra-Bastille, une consécration parisienne avec Olympia (*Les Contes*

Copyrighted material

d'Hoffmann d'Offenbach) dans une production décriée de Roman Polanski. Plébiscitée par des salles enthousiastes, elle renouvellera cet exercice de haute voltige jusqu'en 2001, avec huit metteurs en scène différents !

Pendant une saison (1993-1994), la Staatsoper de Vienne l'accueille dans sa troupe permanente et lui offre d'incarner Blonde (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart). En 1994, elle chante sa première Reine de la nuit (*La Flûte enchantée* de Mozart), au festival d'Aix-en-Provence, sous la baguette de William Christie ; le 13 octobre de cette même année, elle effectue ses débuts au Metropolitan Opera (Met) de New York, dans le rôle de Fiakermilli d'*Arabella* de Richard Strauss, au côté de Kiri Te Kanawa dans le rôle-titre. En 1995, elle est fêtée dès sa première apparition à la Scala de Milan (Olympia) et ovationnée à l'Opéra-Comique de Paris dans le rôle-titre de *Lakmé* de Léo Delibes, où elle vocalise au-delà du contre-*fa* dans le célébrissime « Air des clochettes ». En 1996, deux albums enregistrés pour E.M.I. – *Vocalises* (Berliner Symphonie-Orchester, direction Michael Schønwandt) et *Airs d'opéras français* (Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo, direction Patrick Fournillier) – établissent définitivement sa réputation. Natalie Dessay ouvre son répertoire à Ophélie (*Hamlet* d'Ambroise Thomas, Grand Théâtre de Genève) et Aminta (*Die Schweigsame Frau* de Richard Strauss, Staatsoper de Vienne). En compagnie de son mari, le baryton français Laurent Naouri, et sous la direction de Marc Minkowski, elle interprète en 1997, au théâtre – à l'Opéra de Lyon, dans une mise en scène de Laurent Pelly – et dans les studios, Eurydice (*Orphée aux Enfers* d'Offenbach). C'est en véritable vedette – les médias ne résistent pas à son aisance devant micros et caméras ainsi qu'à son franc-parler – qu'elle se produit pour la première fois au festival de Salzbourg, en 1997, dans le rôle de la Reine de la nuit, avant de s'illustrer à Paris, au Théâtre du Châtelet,

Copyrighted material

dans le rôle-titre du *Rossignol* de Stravinski sous la baguette de Pierre Boulez. Elle revient au Met avec Zerbinetta (1997) et Olympia (1998). Son répertoire évolue, avec Morgana (*Alcina* de Haendel en 1999 au Palais-Garnier, sous la direction de William Christie) et Amina (*La Sonnambula* de Bellini, Scala de Milan, 2001).

Mais, au moment où la tentation d'un « ailleurs » esthétique commence à se faire pressante, la jeune cantatrice connaît d'angoissantes difficultés vocales. De multiples interventions chirurgicales ainsi qu'une longue période de rééducation et de repos la contraignent à annuler une partie de ses engagements de 2001 à 2005. Quand elle revient au premier plan, Natalie Dessay n'a plus l'envie – ni sans doute les moyens – de briller grâce à ces roulades virtuoses qui ont fait sa gloire. La voix, assombrie, a perdu une partie de son agilité aérienne ; le timbre connaît parfois d'inhabituelles duretés ; l'articulation reste encore, comme celle de nombreuses consœurs qui ont oublié la clarté d'élocution de leurs aînées, imprécise.

Mais demeurent le talent, l'implication et le tempérament, indiscutables aujourd'hui comme hier, qui lui valent dans son nouveau répertoire – les rôles-titres de *Manon* de Massenet et de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, ainsi que Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Marie (*La Fille du régiment* de Donizetti) et Cléopâtre (*Giulio Cesare* de Haendel) – les applaudissements de fidèles admirateurs des deux côtés de l'Atlantique.

Sa discographie compte de nombreux florilèges lyriques, mais assez peu d'enregistrements d'opéras complets. Citons néanmoins, avec le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm,

Copyrighted material

L'Orfeo de Monterverdi (la Musica, 2004), ainsi que des cantates de Bach et de Haendel. Sous la baguette de Michel Plasson, elle a gravé *Lakmé* (1997), sous celle d'Evelino Pidò, *Lucie de Lammermoor* (version française, au côté de Roberto Alagna, 2002) et *La Sonnambula* (2006). Le DVD garde des traces de ses interprétations d'*Ariane à Naxos* (Met, 2003), d'*Hamlet* (Liceu de Barcelone, 2004), de *La Fille du régiment* (Covent Garden de Londres, 2007), de *Manon* (Liceu de Barcelone, 2007), de *La Sonnambula* (Met, 2009) et de *La Traviata* (Aix-en-Provence, 2011). Philippe Béziat filme à cette occasion le travail du metteur en scène Jean-François Sivadier dans le documentaire *Traviata et nous* (2012).

En 2013, la soprano décide de se retirer de la scène lyrique pour se tourner vers d'autres formes de chant (mélodies, duos, chansons).

Pierre BRETON

Copyrighted material

DESTINN EMMY (1878-1930)

La soprano tchèque Emmy Destinn, née le 26 février 1878 à Prague, morte le 28 janvier 1930 à České Budějovice, en Tchécoslovaquie (auj. en République tchèque), s'est affirmée par la puissance et la pureté de sa voix ainsi que par son intelligence musicale et ses talents scéniques.

Emmy Destinn, de son vrai nom Emilie Pavlína Kittlová, adopte le nom de son professeur de chant, Marie Loewe-Destinn (elle utilisera parfois, après la Première Guerre mondiale, la forme tchèque de son nom de scène, Ema Destinnová). Elle fait ses débuts à Berlin, à la Kroll Oper, le 19 juillet 1898, dans le rôle de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni). Elle débute au festival de Bayreuth en 1901, dans Senta du *Vaisseau fantôme*, et au Covent Garden de Londres en 1904, où elle incarne Donna Anna dans *Don Giovanni* de Mozart. Richard Strauss la choisit pour le rôle-titre de *Salomé* lors des premières représentations de son opéra à Berlin (1906) et à Paris, au Théâtre du Châtelet (1907). En 1908, Emmy Destinn triomphe lors de sa première apparition sur la scène du Metropolitan Opera de New York, le 16 novembre 1908, où elle chante le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, au côté d'Enrico Caruso (Radamès), sous la direction de Toscanini.

Parmi les autres grands rôles de son immense répertoire (plus de 80 rôles), citons le rôle-titre de *Tosca* ainsi que Minnie dans *La Fanciulla del west* de Puccini – ouvrage à la création duquel elle participe, au côté de Caruso, au Metropolitan Opera, le 10 décembre 1910 –, les rôles verdiens de Leonora (*Il Trovatore*), d'Amelia (*Un*

Copyrighted material

ballo in maschera), d'Alice Ford (*Falstaff*), Nedda (*Paillasse* de Leoncavallo), le rôle-titre de *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli, Pamina dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Valentine dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, Elsa de *Lohengrin* et Eva des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, Marta de *Tiefland* d'Eugen d'Albert, Milada de *Dalibor*, Mařenka de *La Fiancée vendue* et le rôle-titre de *Libuše* de Smetana.

E.U.

Copyrighted material

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Le noyau central du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, fondé en 1946 dans la zone d'occupation américaine, est à l'origine constitué de musiciens de la Staatskapelle de Berlin qui avaient refusé de rester en zone soviétique. Cet ensemble s'intitule d'abord Orchestre symphonique R.I.A.S. (R.I.A.S.-Symphonie-Orchester), du nom de la radio américaine d'occupation à Berlin, Rundfunk im amerikanischen Sektor. Puis il devient en 1956 l'Orchestre radio-symphonique de Berlin (Radio-Symphonie-Orchester Berlin) avant d'adopter son nom actuel en 1993, après la réunification allemande, pour se différencier de l'ancien Orchestre symphonique de la radio de Berlin-Est (Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin).

Cet orchestre a été forgé de toutes pièces par Ferenc Fricsay, qui en a gardé la direction jusqu'à sa mort, en 1963 (avec une interruption entre 1954 et 1959). Ses successeurs seront Lorin Maazel (1964-1975), Riccardo Chailly (1982-1989), Vladimir Ashkenazy (1989-1999), Kent Nagano (2000-2006), Ingo Metzmacher (2007-2010) et Tugan Sokhiev (depuis 2012). Longtemps considéré comme le « petit frère » de l'Orchestre philharmonique de Berlin, il s'est créé une identité au fil des années ; à l'époque où Karajan régnait sur Berlin, il était considéré comme moins « germanique » que son illustre voisin.

On lui doit des créations d'œuvres de Boris Blacher (*Concerto pour orchestre*, 1950), Werner Egk (*Suite française*, 1950), Bernd Alois Zimmermann (*Antiphonen*, 1962), Isang Yun (*Bara*, 1962 ;

Copyrighted material

Fluktuationen, 1964), Carlos Roqué Alsina (*Approach*, 1973), Paul Hindemith (*Lustige Sinfonietta*, 1980), Wolfgang Rihm (*Umriss*, 1986 ; *Dionysos*, au festival de Salzbourg 2010), Erwin Schulhoff (*Flammen*, version complétée, 1994), John Adams (*El Niño*, au Théâtre du Châtelet, à Paris, le 15 décembre 2000)...

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)

Imprévisible, irrésistiblement séducteur, Giuseppe Di Stefano fut certainement l'un des plus fascinants ténors *di grazia* de l'après-guerre, digne successeur de Beniamino Gigli et de Tito Schipa. Rudolf Bing, le redouté directeur du Metropolitan Opera de New York de 1950 à 1972, le qualifie dans son autobiographie de « chanteur le plus inégal avec lequel il me fut donné de travailler mais aussi l'un des plus superbement doués ». Abordant trop tôt et sans précaution des rôles excessivement lourds, Di Stefano causa en effet d'irrémédiables dommages à une voix rayonnante et mit un terme prématuré à une éblouissante carrière.

Giuseppe Di Stefano naît en Sicile à Motta Sant'Anastasia, près de Catane, le 24 juillet 1921. Ses parents, d'origine modeste – un carabinier devenu cordonnier, une couturière –, s'installent à Milan en 1927. Un moment tenté par la prêtrise, il chante dans une chorale mais ne commence véritablement à travailler sa voix qu'à 16 ans. Remarqué lors d'un concours de chant à Florence, en 1938, il prend à partir de 1939 des leçons auprès de deux barytons, Luigi Montesanto – créateur de Michele dans *Il Tabarro* de Puccini en 1918 – et l'illustre Mariano Stabile. La guerre interrompt son apprentissage et il est incorporé dans l'armée italienne. Sa hiérarchie le reconnaît rapidement inapte au service et le juge plus utile à son pays sur les planches que sous les drapeaux. Il se fait alors une réputation sous le nom de Nino Florio dans le monde de la variété avec des mélodies populaires siciliennes auxquelles il restera fidèle sa vie durant. Après la défaite, il se réfugie en Suisse, où il est

Copyrighted material

un temps interné. Radio-Lausanne le repère à l'occasion d'un reportage effectué dans son camp, et obtient qu'il puisse reprendre ses études et participer à certaines de ses émissions.

Ses débuts officiels ont lieu en 1946, au Teatro Municipale de Reggio nell'Emilia, dans le rôle de Des Grieux (*Manon* de Massenet). Dès 1947, il triomphe à l'Opéra de Rome et à la Scala de Milan. Le Metropolitan Opera de New York l'appelle en 1948 pour incarner le Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi). Il s'y produira 112 fois jusqu'en 1965. Après avoir été en 1951 son partenaire à São Paulo dans *La Traviata* de Verdi, Giuseppe Di Stefano va lier sa destinée musicale à celle de Maria Callas, à la scène comme au disque. Suit une longue liste d'enregistrements réalisés en commun (la plupart sous la direction de Tullio Serafin) : *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (Edgardo, 1953), *I Puritani* de Bellini (Arturo, 1953), *Cavalleria rusticana* de Mascagni (Turiddu, 1953), une mémorable *Tosca* de Puccini sous la direction de Victor De Sabata (Mario, 1953), *Paillasse* de Leoncavallo (Canio, 1954), *Rigoletto* de Verdi (le Duc de Mantoue, 1955), *Il trovatore* de Verdi (Manrico, sous la direction de Karajan, 1956), *La Bohème* de Puccini (Rodolfo, sous la direction d'Antonino Votto, 1956), *Un ballo in maschera* de Verdi (Riccardo, sous la direction de Votto, 1956), *Manon Lescaut* de Puccini (Des Grieux, 1957). Parmi les sommets atteints par cette association, il faut citer les *Traviata* à la Scala de Milan en 1955, dans une mise en scène de Luchino Visconti et sous la direction de Carlo Maria Giulini.

Giuseppe Di Stefano poursuit néanmoins sur les grands plateaux lyriques du monde entier – Vienne, Covent Garden de Londres, Paris, Chicago, Mexico, San Francisco – une brillante carrière indépendante. Il lègue deux enregistrements prestigieux du *Requiem* de Verdi : avec Herva Nelli, Fedora Barbieri et Cesare Siepi sous la

Copyrighted material

direction d'Arturo Toscanini (1951), avec Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Dominguez et Cesare Siepi sous la direction de De Sabatta (1954). Il retrouve dans les studios les partenaires les plus prestigieux : Victoria de Los Angeles (*Madama Butterfly* de Puccini, Pinkerton, sous la direction de Gianandrea Gavazzeni, 1954), Hilde Gueden et Fernando Corena (*L'elisir d'amore* de Donizetti, sous la direction de Francesco Molinari Pradelli, 1955), Renata Scotto, Licia Albanese, Anna Moffo... Au sommet de son art, Giuseppe Di Stefano triomphe dans son emploi naturel de ténor lyrique sous les traits d'Alfredo, de Nemorino ou de Des Grieux. La chaleur irradiante de son timbre, la précision absolue de sa diction – même en français –, son expression passionnée, la souplesse de son phrasé, ses pianissimos impalpables, un jeu à la fois sincère et spontané ainsi qu'un charme conquérant lui valent à la fois les suffrages d'un très vaste public et les louanges de la critique, le plaçant au tout premier rang des ténors de sa génération.

Dès la fin des années 1950, il s'aventure cependant dans un répertoire qui exige d'autres moyens vocaux que les siens : Enzo Grimaldi (*La Gioconda* de Ponchielli), Don José (*Carmen* de Bizet), Canio, Radamès (*Aïda* de Verdi), Don Alvaro (*La Forza del destino* de Verdi) ou Calaf (*Turandot* de Puccini). La voix montre alors rapidement les signes d'un déclin avancé. La dégradation est telle qu'il doit être remplacé au pied levé à Covent Garden dans le rôle de Rodolfo (*La Bohème*) par un débutant encore inconnu, Luciano Pavarotti (1963). Après avoir mis en scène avec elle *Les Vêpres siciliennes* de Verdi pour la réouverture du Teatro Regio de Turin, en avril 1973, il parvient à convaincre Maria Callas, avec laquelle il entretient une liaison, de se lancer avec lui dans une tournée mondiale de récitals en duo avec piano. Après 38 soirées, celle-ci tournera court dès 1974, du fait de la fatigue vocale des deux protagonistes. Giuseppe Di Stefano se tourne alors vers l'opérette ;

Copyrighted material

la Deutsche Oper de Berlin-Ouest l'engage pour chanter le prince Sou-Chong dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár. Les mêmes ovations accueilleront cette production dans plusieurs pays européens et dans toute l'Amérique du Nord. En 1989, Di Stefano publie un ouvrage dédié à l'art du chant (*L'arte del canto*). En 1992, il apparaît pour la dernière fois en public, aux Thermes de Caracalla de Rome, dans le rôle de l'Empereur (*Turandot*). En 2004, il est victime d'une violente agression dans sa villa du Kenya. Sorti du coma, il était resté, malgré plusieurs opérations, gravement handicapé. Retiré en Italie, Giuseppe Di Stefano meurt le 3 mars 2008 à Santa Maria Hoè, près de Milan.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

Introduction

Un phénomène, Plácido Domingo ? Certes, ne serait-ce que par la longévité vocale. Et par l'étendue du répertoire de celui qui s'affirme comme le meilleur ténor *lirico spinto* de son temps : près de cent vingt rôles, de Mozart à Wagner, de Verdi à Puccini. Sans oublier les zarzuelas, chères à son cœur, les créations – *Goya* de Menotti, *Divinas palabras* de García Abril, *Nicholas and Alexandra* de Drattell, *The First Emperor* de Tan Dun... – la direction d'orchestre, la responsabilité artistique d'illustres maisons d'opéra. Qui d'autre, dans l'univers de l'art lyrique, peut s'enorgueillir d'un tel palmarès ? S'il est bien un adage que Domingo fait mentir, c'est celui qui dit : « Bête comme un ténor ».

• Un enfant de la balle

Plácido Domingo naît à Madrid le 21 janvier 1941. Il est un enfant de la balle, un vrai. À peine sorti de l'adolescence, il se produit dans la compagnie que dirigent ses parents, eux-mêmes chanteurs. Au Mexique, où ces Espagnols se sont établis en 1949, leur répertoire d'opérettes et de zarzuelas fait la joie des mélomanes, et leur fils tient des petits rôles de baryton léger et de ténor, tandis que dans la capitale il étudie le piano, la direction d'orchestre, la composition, puis le chant. À l'Opéra de Mexico, où il est en troupe entre 1959 et 1961, il fait ses gammes avec quelques silhouettes : l'Empereur Altoum ou Pang (*Turandot* de Puccini), Borsa (*Rigoletto* de Verdi), le Remendado (*Carmen* de Bizet)... Mais, dès 1961 – il n'a que

Copyrighted material

vingt ans –, il incarne à Monterrey *Alfredo* (*La Traviata* de Verdi) *;* et, en 1962, Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) et Cavaradossi (*Tosca* de Puccini) lui sont offerts à Mexico, ainsi que Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart) et Edgardo à Fort Worth (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti).

Ces années d'apprentissage sont placées sous le signe de l'éclectisme (Mozart, le bel canto, le vérisme). Un goût de la diversité qui ne fera que s'accentuer par la force des choses puisque, de 1962 à 1965, engagé par l'Opéra national d'Israël à Tel-Aviv, le jeune homme n'affrontera pas moins de dix rôles nouveaux, passant du lyrisme de Nadir (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet) à l'héroïsme de Samson (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns).

Sa carrière prend un tournant décisif lorsqu'en 1965 le New York City Opera fait appel à lui pour Pinkerton (*Madama Butterfly* de Puccini) puis, en 1966, pour la première aux États-Unis de *Don Rodrigo* d'Alberto Ginastera (rôle-titre). C'est enfin, en 1968, l'entrée au prestigieux Metropolitan Opera de New York (il remplace Franco Corelli dans le rôle de Maurizio d'*Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea), ultime marche vers une notoriété internationale qui se développe à grande vitesse. Suivent les Arènes de Vérone (1969), la Scala de Milan, dont il ouvrira plusieurs saisons (la première fois en 1969, dans le rôle-titre d'*Ernani* de Verdi), le Covent Garden de Londres (Cavaradossi, 1971), l'Opéra de Vienne, celui de Paris (*Le Trouvère* de Verdi en 1973), le festival de Salzbourg (rôle-titre de *Don Carlo* de Verdi sous la direction d'Herbert von Karajan en 1975)...

• Un chanteur-comédien

Copyrighted material

À la fin de la décennie de 1970, Domingo est l'un des chanteurs les plus aimés du public et son activité discographique est intense. Il y a plusieurs raisons à cela. En premier lieu, sa voix de ténor *lirico spinto*. On peut trouver des timbres intrinsèquement plus suaves et plus solaires – celui de Luciano Pavarotti, par exemple –, l'aigu de Domingo n'est pas toujours facile – mais quand il sort aisément, il est irrésistible –, ses couleurs vocales sont plutôt graves et sombres – s'il devait comparer sa voix à une boisson, dit-il, ce serait au chocolat noir –, parfois proches de celles du baryton (il exploitera d'ailleurs cette tessiture, incarnant, au disque, le Figaro rossinien, et il envisage le rôle-titre de S*imon Boccanegra* de Verdi), mais elles sont infiniment dramatiques et expressives. Plácido Domingo est un comédien-né, qui brûle les planches et s'investit à fond dans ses rôles. L'hédonisme vocal ne l'intéresse pas ; même en concert, il joue, passionnément, intensément, tirant profit de son art musical, mais aussi d'un physique avantageux que pourraient lui envier certaines stars de l'écran – tout naturellement, il a été le héros de plusieurs films d'opéra destinés aux salles obscures. Ce formidable courant de sympathie qui s'établit entre le public et lui prend des proportions étonnantes lors des galas, comme ceux des « Trois Ténors », donnés avec ses amis Pavarotti et José Carreras, ou lors de soirées spéciales télévisées dans le monde entier. Ainsi, en 2006, à la Waldbühne de Berlin, gigantesque scène en plein air, avant la finale de la XVIIIe Coupe du monde de football, il a partagé la vedette avec Anna Netrebko et Rolando Villazón, pour le plus grand bonheur de milliers de fans déchaînés.

• Un homme-orchestre

En 1983, l'intrépide Plácido Domingo ajoute à son arc une nouvelle corde, en endossant la livrée de chef d'orchestre, un art qu'il n'a jamais cessé, depuis lors, de pratiquer, dans la fosse et au disque ;

Copyrighted material

ainsi, en 2006, il était à la tête de l'Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid pour le récital d'airs de zarzuelas enregistré par Villazón, lequel n'a jamais cessé de proclamer son admiration pour son illustre aîné. Comme si ces multiples fonctions ne lui suffisaient pas, Domingo est également directeur artistique des opéras de Washington (depuis 1996) et de Los Angeles (depuis 2000). Non content de cela, et toujours porté par sa générosité naturelle à se soucier du sort des jeunes artistes, il a créé en 1993 le concours Operalia, destiné à révéler de nouveaux interprètes. Dans la liste des lauréats, on relève des noms qui ont désormais fait leurs preuves : les ténors Rolando Villazón, Giuseppe Gipali, Giuseppe Filianoti, Daniil Shtoda, les barytons Ludovic Tézier, Stéphane Degout, les sopranos Nina Stemme, Inva Mula, Ana María Martínez, la mezzo-soprano Joyce DiDonato... Face à toutes ces responsabilités, il garde la tête froide et conserve son enthousiasme.

Parmi les créations lyriques auxquelles Plácido Domingo a participé, mentionnons la zarzuela *El poeta* (rôle-titre, 19 juin 1980), de Federico Moreno Torroba, *Goya*, qu'il a commandé à Gian Carlo Menotti pour l'Opéra de Washington (rôle-titre, Kennedy Center de Washington, 11 novembre 1986), *Divinas palabras* de Antón García Abril (pour la réouverture du Teatro Real de Madrid, le 18 octobre 1997), *Nicholas and Alexandra* de Deborah Drattell (rôle de Raspoutine, Opéra de Los Angeles, 14 septembre 2003, sous la direction de Mstislav Rostropovitch), *The First Emperor* de Tan Dun (rôle-titre de l'Empereur Qin, Metropolitan Opera de New York, 21 décembre 2006) ; le 30 juin 2008, il dirige, au Théâtre du Châtelet de Paris, la première de *The Fly*, de Howard Shore ; en 2010, il interprète le rôle de Pablo Neruda lors de la première mondiale de l'ouvrage *Il Postino*, du compositeur mexicain Daniel Catán.

Copyrighted material

Bibliographie

P. DOMINGO, *My First Forty Years*, Knopf, New York, 1983 (trad. de l'anglais par B. Vierne *Mes Quarante Premières Années*, Flammarion, Paris, 1984)
P. DOMINGO & H. MATHEOPOULOS, *My Operatic Roles*, Little, Brown, Londres, 2000 (trad. de l'anglais par F. Vidal *Mes rôles d'opéra*, Grasset, Paris, 2001)
D. SNOWMAN, *Plácido Domingo's Tales from the Opera*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1995 ; *The World of Plácido Domingo*, McGraw-Hill, New York, 1985.

Discographie sélective

Il est impossible de faire un choix raisonné dans une discographie aussi pléthorique que celle de Plácido Domingo et tout aussi impossible de citer ses innombrables récitals. Les choix sont donc subjectifs, mais une chose est sûre : au disque ou en vidéo, rien de ce que fait Domingo n'est inintéressant.
I. ALBÉNIZ, *Merlin* (le Roi Arthur), avec Carlos Álvarez (Merlin), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. José De Eusebio (Decca, 1979) ; *Pepita Jiménez* (don Luis), avec Carol Vaness (Pepita), Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dir. José De Eusebio (Deutsche Grammophon, 2004-2005)
G. BIZET, *Carmen* (Don José), avec Tatiana Troyanos (Carmen), London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti (Decca, 1975) ; avec Teresa Berganza (Carmen), London Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 1977)
T. BRETÓN, *La Dolores* (Lazaro), avec Elisabete Matos (Dolores), Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dir. Antoni Ros Marbà (Decca, 1998) ; *La Verbena de la paloma* (Julian), avec Maria Bayo (Susana), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. Antoni Ros Marbà (Auvidis, 1994)
G. CHARPENTIER, *Louise* (Julien), avec Ileana Cotrubas (Louise), New Philharmonia Orchestra, dir. Georges Prêtre (Sony, 1976)
C. GOMES, *Il Guarany* (Pery), avec Verónica Villaroel (Cecilia), Orchestre de la Beethovenhalle de Bonn, dir. John Neschling (Sony, 1994)
C. GOUNOD, *Faust* (rôle-titre), avec Mirella Freni (Marguerite), Nicolai Ghiaurov (Méphistophélès), Orchestre de l'Opéra de Paris,

Copyrighted material

dir. Georges Prêtre (E.M.I., 1978)
M. LEIGH, *Man of La Mancha*, extraits (Don Quichotte), avec Julia Migenes (Aldonza), American Theatre Orchestra, dir. Paul Gemignani (Sony, 1990)
P. MASCAGNI, *Iris* (Osaka), avec Ilona Tokody (Iris), Orchestre de la Radio bavaroise, dir. Giuseppe Patané (Sony, 1988)
J. MASSENET, *Le Cid* (Rodrigue), avec Grace Bumbry (Chimène), Orchestre du New York City Opera, dir. Eve Queler (Sony, 1976)
J. OFFENBACH, *Les Contes d'Hoffmann* (Hoffmann), avec Joan Sutherland (Olympia, Antonia, Giulietta), Orchestre de la Suisse romande, dir. Richard Bonynge (Decca, 1971)
M. PENELLA, *El Gato montés* (Rafael), avec Verónica Villaroel (Solea), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. Miguel Roa (Deutsche Grammophon, 1991)
G. PUCCINI, *La Bohème* (Rodolfo), avec Montserrat Caballé (Mimì), London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti (R.C.A., 1973)
J. STRAUSS, *La Chauve-Souris* (rôle d'Alfred et direction d'orchestre), avec Lucia Popp (Rosalinde). Orchestre de la Radio bavaroise (E.M.I., 1986)
R. STRAUSS, *La Femme sans ombre* (l'Empereur), avec Hildegard Behrens (la Teinturière), Julia Varady (l'Impératrice), José Van Dam (Barak), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti (Decca, 1989-1991)
G. VERDI, *Aida* (Radamès), avec Montserrat Caballé (Aida), Philharmonia Orchestra, dir. Riccardo Muti (E.M.I., 1974) ; *Un Ballo in maschera* (Riccardo), avec Katia Ricciarelli (Amelia), Renato Bruson (Renato), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 1980) ; *Don Carlo* (rôle-titre), avec Montserrat Caballé (Elisabetta), Shirley Verrett (Eboli), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Carlo Maria Giulini (E.M.I., 1970) ; *Ernani* (rôle-titre), avec Mirella Freni (Elvira), Renato Bruson (don Carlo), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Riccardo Muti (E.M.I., 1983) ; *La Forza del destino* (Alvaro), avec Leontyne Price (Leonora), London Symphony Orchestra, dir. James Levine (R.C.A., 1976) ; *La Traviata* (Alfredo), avec Ileana Cotrubas (Violetta), Orchestre de la Radio bavaroise, dir. Carlos Kleiber (Deutsche Grammophon, 1977)
R. WAGNER, *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* (Walther), Orchestre de l'Opéra de Berlin, dir. Eugen Jochum (Deutsche Grammophon, 1976) ; *Lohengrin* (rôle-titre), avec Jessye Norman (Elsa), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti (Decca, 1985-1986) ; *Parsifal* (rôle-titre), avec Jessye Norman (Kundry), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir.

Copyrighted material

James Levine (Deutsche Grammophon, 1991-1992) ; *Tristan et Isolde* (Tristan), avec Nina Stemme (Isolde), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Antonio Pappano (E.M.I., 2004).

Vidéographie

G. Bizet, *Carmen* (Don José), avec Yelena Obraztsova (Carmen), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Carlos Kleiber (T.D.K., 1978)
U. Giordano, *Andrea Chénier* (rôle-titre), avec Gabriela Benackova (Maddalena), Piero Cappuccilli (Gérard), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Nello Santi (Deutsche Grammophon, 1981) ; *Fedora* (Loris), avec Mirella Freni (Fedora), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Gianandrea Gavazzeni (T.D.K., 1993)
R. Leoncavallo, *I Pagliacci* (Canio), avec Teresa Stratas (Nedda), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Georges Prêtre (Deutsche Grammophon, 1981)
G. Meyerbeer, *L'Africaine* (Vasco de Gama), avec Shirley Verrett (Selika), Orchestre de l'Opéra de San Francisco, dir. Maurizio Arena (Arthaus, 1988)
F. Moreno Torroba, *Luisa Fernanda* (Vidal), avec Nancy Herrera (Luisa), Orchestre du Teatro Real de Madrid, dir. Jesus Lopez-Cobos (Opus Arte, 2006)
G. Puccini, *La Fanciulla del West* (Dick Johnson), avec Barbara Daniels (Minnie), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Leonard Slatkin (Deutsche Grammophon, 1992) ; *Madama Butterfly* (Pinkerton), avec Mirella Freni (Cio-Cio-San), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, 1974) ; *Manon Lescaut* (Des Grieux), avec Renata Scotto (Manon), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine (Deutsche Grammophon, 1980) ; *Tosca* (Cavaradossi), avec Raina Kabaivanska (Tosca), New Philharmonia Orchestra, dir. Bruno Bartoletti (Deutsche Grammophon, 1976) ; *Turandot* (Calaf), avec Eva Marton (Turandot), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine (Deutsche Grammophon, 1987)
C. Saint-saëns, *Samson et Dalila* (Samson), avec Shirley Verrett (Dalila), Orchestre de l'Opéra de San Francisco, dir. Julius Rudel (Arthaus, 1980)
G. Verdi, *Otello* (rôle-titre), avec Kiri Te Kanawa (Desdemona), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Georg Solti (Pioneer, 1992)
R. Wagner, *Lohengrin* (rôle-titre), avec Cheryl Studer (Elsa), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Claudio Abbado (Arthaus,

Copyrighted material

1990).

Films d'opéra

G. BIZET, *Carmen* (don José), avec Julia Migenes (Carmen), direction musicale Lorin Maazel, mise en scène Francesco Rosi (Gaumont, 1983)
G. VERDI, *Otello* (rôle-titre), direction musicale Lorin Maazel, mise en scène Franco Zeffirelli (M.G.M., 1985) ; *La Traviata* (Alfredo), avec Teresa Stratas (Violetta), direction musicale James Levine, mise en scène Franco Zeffirelli (Universal, 1982).

Copyrighted material

DORATI ANTAL (1906-1988)

Antal Dorati était l'un des ultimes représentants d'une école de chefs d'orchestre d'origine hongroise (Fritz Reiner, George Szell, Eugene Ormandy) dont l'essentiel de la carrière s'est déroulé sur le nouveau continent, où ils ont joué un rôle important de bâtisseurs.

Antal Dorati naît à Budapest le 9 avril 1906 dans une famille d'origine paysanne ; son père, violoniste, est membre de l'Orchestre philharmonique ; sa mère enseigne le piano et le violon. Il entre à l'Académie de musique de Budapest en 1920 et y étudie le piano, le violoncelle, la direction d'orchestre et la composition avec Leo Weiner, Zoltán Székely, Béla Bartók et Zoltán Kodály, ce dernier l'initiant à la collecte des chants populaires hongrois. Il travaille également la philosophie à l'université de Vienne. Il fait ses débuts de chef d'orchestre à l'Opéra de Budapest où il est le plus jeune chef assistant (1924-1928). Il attire déjà l'attention sur lui en dirigeant, en 1928, les premières auditions en Hongrie du *Chant du rossignol* et d'*Œdipus Rex* d'Igor Stravinski. La même année, Fritz Busch l'engage comme assistant à Dresde, puis il est nommé premier chef à Münster (1929-1932).

Entre 1933 et 1941, sa carrière est étroitement liée aux activités des Ballets russes de Monte-Carlo, dont il est d'abord second chef puis, à partir de 1938, directeur musical. Après avoir quitté définitivement l'Allemagne nazie, il parcourt le monde avec cette compagnie de ballet, dirige également à la radio australienne (A.B.C., Sydney, 1938-1940) et se fixe à New York en 1941 où il est nommé directeur musical de l'American Ballet Theatre (1941-

Copyrighted material

1945). En 1941-1942, il occupe la même fonction auprès de la New York Opera Company. Il prend ensuite la direction de l'Orchestre symphonique de Dallas, qu'il réorganise totalement (1945-1949), puis il succède à Dimitri Mitropoulos comme chef permanent de l'Orchestre symphonique de Minneapolis (1949-1960, directeur musical à partir de 1954), avec lequel il enregistre l'essentiel du répertoire pour les firmes Mercury et Philips. Il acquiert la nationalité américaine en 1947. Il mène parallèlement une importante carrière de chef invité en Europe et commence, dès 1946, une étroite collaboration avec l'Orchestre symphonique de Londres, qui sera également marquée par de nombreux enregistrements. En 1957, il est nommé président d'honneur de la Philharmonia Hungarica, orchestre constitué de musiciens hongrois réfugiés en Autriche puis en Allemagne fédérale après les événements de Budapest de 1956. Lorsqu'il quitte Minneapolis en 1960, il reçoit une bourse de la fondation Ford, qui lui permet d'étudier en Europe la musique italienne baroque et préclassique.

En 1962, il fait ses débuts à Covent Garden dans *Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov, mais sa carrière restera essentiellement symphonique. Entre 1963 et 1967, il est chef permanent de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. À partir de 1966 commence une étroite collaboration avec l'Orchestre philharmonique d'Israël. Puis Dorati est nommé chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Stockholm (1966-1974), directeur musical du National Symphony Orchestra de Washington (1970-1976), du Royal Philharmonic Orchestra de Londres (1975-1978) et de l'Orchestre symphonique de Detroit (1977-1981). Il cesse alors progressivement de diriger et meurt en Suisse, où il s'était fixé à Gerzensee, près de Berne, le 12 novembre 1988.

Copyrighted material

Antal Dorati laisse une discographie impressionnante : plus de cinq cents microsillons gravés, deux millions d'exemplaires vendus dès 1963... Entre 1970 et 1974, il avait réalisé avec la Philharmonia Hungarica l'enregistrement intégral des cent quatre symphonies de Joseph Haydn, dont un million d'exemplaires avaient déjà été vendus en 1974. Il avait également entrepris une intégrale des opéras de Haydn, malheureusement inachevée. Doué d'une étonnante précision rythmique et d'une fabuleuse mémoire, il se définissait lui-même comme un « médecin de l'orchestre ». Mais il laissera surtout le souvenir d'un bâtisseur d'orchestres : les orchestres de Dallas, de Minneapolis et de Washington lui doivent leur situation actuelle grâce à la solidité des bases qu'il a jetées ; il a également joué un rôle déterminant dans la vie de l'Orchestre symphonique de Londres au cours des années1950. Il a largement contribué à la diffusion de la musique de Béla Bartók et de Zoltán Kodály, mais aussi de celle d'Igor Stravinski, de Luigi Dallapiccola ou d'Olivier Messiaen. Il a créé des œuvres de Paul Hindemith (*Sinfonia serena*, 1947), Béla Bartók (*Concerto pour alto*, 1949), Richard Rodney Bennett, Roberto Gerhard, Serge Nigg, Gunther Schuller, Sándor Veress, Roman Vlad, Heimo Erbse et William Schuman.

Sa carrière de chef d'orchestre n'a jamais entravé ses activités de compositeur et il laisse une production importante : *Le Chemin de la Croix*, sur un texte de Paul Claudel (1954), *Missa brevis*, pour chœur et percussion (1958), *The Two Enchantments of Li Tai Pe*, cantate pour baryton et ensemble instrumental (1958), *Madrigal Suite*, pour chœur mixte et orchestre sur d'anciennes prières et proverbes celtiques (1963), *Chamber Music*, lieder sur des poèmes de James Joyce, *The Voices*, cycle de lieder pour basse et orchestre sur des poèmes de Rainer Maria Rilke (1978), deux symphonies, un concerto pour piano (écrit pour sa femme, Ilse von Alpenheim,

Copyrighted material

1975) et un concerto pour violoncelle (1976). Il est aussi l'auteur d'un ballet sur des valses de Johann Strauss, *Graduation Ball* (« Le Bal des cadets », 1940), qui a fait le tour du monde.

on pourra consulter son autobiographie, *Notes of Seven Decades*, Hodder & Stoughton, Londres, 1979.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DOWNES EDWARD (1924-2009)

Spécialiste de Verdi et du répertoire russe, le chef d'orchestre britannique Edward Thomas Downes naît à Aston (Birmingham), le 17 juin 1924. Il étudie à l'université de Birmingham (1941-1944), où il obtient un diplôme de *bachelor of music*, et au Royal College of Music de Londres (1944-1946 ; cor, théorie et composition). Après s'être perfectionné en matière de direction d'orchestre auprès de Hermann Scherchen, il occupe en 1950 la fonction de chef au Carl Rosa Opera, une compagnie itinérante britannique très populaire. Il devient en 1952 répétiteur au Covent Garden de Londres, où il effectue ses débuts en 1953, avec *La Bohème* de Puccini. Il sera attaché durant dix-sept ans, jusqu'en 1969, à l'illustre scène londonienne, où il dirigera notamment, en 1963, la première représentation dans le monde occidental de *Katerina Ismaïlova* (version de *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch, dont il a traduit le livret en anglais). En 1966, il devient l'assistant de Georg Solti, directeur musical de Covent Garden, et il est en 1967 le premier chef britannique depuis Thomas Beecham, en 1939, à y diriger le *Ring* de Wagner. Après avoir donné en 1969 la première britannique de *Hamlet* de Humphrey Searle, il quitte son poste à Covent Garden (où il dirigera cependant encore les créations de *Victory* de Richard Rodney Bennett, le 13 avril 1970, et de *Taverner* de Peter Maxwell Davies, le 12 juillet 1972). Downes est directeur musical de l'Opéra d'Australie à Sydney (1972-1976), dont il inaugure le nouveau bâtiment, le 28 septembre 1973, avec *Guerre et paix* de Prokofiev dans sa propre traduction en anglais. En 1976, il dirige pour la B.B.C. des ouvrages de Wagner rarement donnés : *Die Feen*, *Das Liebesverbot* et *Rienzi*. Il achève

Copyrighted material

l'orchestration de l'opéra inachevé de Prokofiev *Maddalena*, qu'il dirige en version de concert pour la B.B.C. le 25 mars 1979, avant de le créer sur scène, à l'Opéra de Graz, le 28 novembre 1981. De 1980 à 1991, il est à la tête du B.B.C. Northern Symphony Orchestra (qui deviendra le B.B.C. Philharmonic Orchestra) de Manchester, avec lequel il donne en 1990 la première représentation moderne de la version originale de l'opéra de Tchaïkovski *Vakoula le forgeron*. Il dirige également l'Omroep Orkest de la Radio de Hilversum (Pays-Bas). En 1991, Downes devient directeur musical associé et principal chef à Covent Garden, où il dirige en 1993 *Stiffelio* et *Attila*, premiers ouvrages d'une intégrale des opéras de Verdi qu'il envisage, mais ne pourra mener à son terme ; il collabore aux éditions critiques d'opéras peu connus de Verdi, parmi lesquels *Stiffelio* et *I Masnadieri*. Devenu presque aveugle, souffrant de surdité, il décide de se donner la mort par suicide assisté, le 10 juillet 2009, à Zurich (Suisse), en compagnie de son épouse, atteinte d'un cancer. Dans le domaine symphonique, Downes a notamment créé *Chorales for Orchestra* de Harrison Birtwistle (1967), la *Quatorzième Symphonie* et la *Vingt et unième Symphonie* de Havergal Brian (1970), la *Troisième Symphonie* de Peter Maxwell Davies (1985), *Appalachia : American Rhapsody* de Frederick Delius (1986), *Chaconne* de David Matthews (1988). Il a publié des traductions en anglais de *La Khovantchina* de Moussorgski, de *Jenůfa* de Janáček et du *Nez* de Chostakovitch.

E.U.

Copyrighted material

DU PRÉ JACQUELINE (1945-1987)

Paul Tortelier l'appelait « la Ginette Neveu du violoncelle ». Comme la grande violoniste, elle tenait du ciel les dons les plus rares et le secret des chemins qui mènent au cœur même de l'émotion musicale. Comme elle aussi, son éblouissante carrière fut brisée avant l'heure par une implacable fatalité.

Jacqueline Du Pré naît à Oxford le 26 janvier 1945. Très vite, il faut se rendre à l'évidence : c'est une enfant prodige. Dès quatre ans, elle manifeste d'étonnantes dispositions pour le violoncelle. Elle étudie l'instrument à la Guildhall School of Music de Londres avec William Pleeth, mais travaille aussi en France avec Paul Tortelier (1956), en Suisse avec Pablo Casals et à Moscou avec Mstislav Rostropovitch. À quinze ans à peine révolus, elle remporte la médaille d'or de la Guildhall School et le Queen's Prize of Music. La jeune soliste de seize ans donne son premier concert public le 1er mars 1961 au Wigmore Hall de Londres. C'est le début d'une très brillante carrière. En 1967, en pleine guerre de Six Jours, elle épouse à Tel-Aviv le pianiste et chef d'orchestre Daniel Barenboïm. En 1968, elle crée la *Romance pour violoncelle et orchestre* que lui dédie Alexander Goehr. Elle participe à de nombreuses séances de musique de chambre avec son mari et le violoniste Pinchas Zukerman. Le disque en a conservé le souvenir, notamment dans des sonates, variations et trios de Beethoven ainsi que dans des sonates de Brahms. À cette époque, elle enregistre également – sur un violoncelle de Stradivarius daté de 1712, le *Davidov* qu'elle léguera à Yo-Yo Ma – deux concertos de Haydn

Copyrighted material

ainsi que celui d’Elgar sous les baguettes respectives de sir John Barbirolli et de Daniel Barenboïm. En 1972, une incurable sclérose en plaques la contraint à mettre un terme définitif à sa vie de concertiste. Elle n’a que vingt-sept ans. Elle se consacre désormais à l’enseignement et ne reparaît plus en public. Elle est décorée en 1976 de 1’ordre de 1’Empire britannique et obtient en 1980 l’oscar britannique du musicien de l’année, hommages émus à la grande voix d’un violoncelle qui n’aura chanté qu’un printemps. Elle meurt à Londres le 19 octobre 1987.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DUPRÉ MARCEL (1886-1971)

Organiste, compositeur et éminent représentant de l'orgue symphonique, Dupré fut renommé pour son talent d'improvisateur (il fit de nombreuses tournées dans le monde entier, improvisant fugues et symphonies sur des thèmes fournis spontanément par des musiciens de l'auditoire). Son enseignement eut une profonde influence, même si, aujourd'hui, dans l'interprétation des œuvres baroques (Bach en particulier), on n'obéit plus, par exemple, aux règles du legato trop systématique qu'il prônait. Il fut l'élève de Diémer, de Guilmant, de Vierne et de Widor. En 1914, il obtint le grand prix de Rome. Il remplaça momentanément Vierne au grand orgue de Notre-Dame de Paris (1916-1922) et succéda à Widor à celui de Saint-Sulpice (de 1934 à sa mort). En 1920, il joua de mémoire, en dix récitals fameux, l'œuvre intégrale pour orgue de Bach. Parmi ses nombreuses compositions, citons trois *Préludes et fugues* (1912), la *Symphonie-Passion* (1924), *Le Chemin de la Croix* (1931-1932) — ces deux dernières d'abord improvisées, puis écrites — soixante-dix-neuf *Chorals* (1931), trois *Préludes et fugues* (1938), *Le Tombeau de Titelouze* (1942). Synthétisant le fruit de son enseignement au conservatoire de Paris (dont il dirigea la classe d'orgue après la mort de Gigout en 1926, et dont il fut le directeur de 1954 à 1956), il écrivit notamment *Trait d'improvisation à l'orgue*, *Cours d'harmonie analytique*, *Cours de contrepoint*, *Cours de fugue*.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

DUPREZ GILBERT (1806-1896)

Ténor, professeur de chant et compositeur français, né le 6 décembre 1806, à Paris, mort le 23 septembre 1896, à Paris.

Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, Gilbert Louis Duprez fait ses débuts en 1825 au Théâtre de l'Odéon, interprétant le rôle du Comte Almaviva (*Le Barbier de Séville* de Rossini). Ayant reçu un accueil mitigé, il part poursuivre ses études en Italie. Il acquiert dans ce pays une popularité considérable, notamment à Naples, où Donizetti le choisit pour incarner Edgardo lors de la création de *Lucia di Lammermoor* au Teatro San Carlo de Naples, le 26 septembre 1835.

De retour en France, Gilbert Duprez s'affirme comme le premier ténor romantique, réputé pour son registre aigu claironnant et son jeu emphatique. Entre 1837 et 1847, il est l'un des principaux membres de l'Opéra de Paris et crée de nombreux rôles, comme Benvenuto Cellini dans l'opéra éponyme d'Hector Berlioz ou Fernando dans *La Favorite* de Donizetti. Il se produit également à Londres et en Allemagne et rejoint le Conservatoire de Paris, où il enseigne de 1842 à 1850. Son succès en tant que professeur de chant l'amène à fonder sa propre école de chant en 1853. Il compose par ailleurs six opéras, qu'il produit entre 1826 et 1865, et rédige plusieurs ouvrages didactiques et populaires, dont *L'Art du chant* (1845), *Souvenirs d'un chanteur* (1880) et *Récréations de mon grand âge* (1888).

E.U.

Copyrighted material

Copyrighted material

EAMES EMMA (1865-1952)

La soprano américaine Emma Eames brilla tout particulièrement dans le répertoire français, mais fut aussi admirée pour ses prestations dans l'opéra italien.

Emma Hayden Eames, née le 13 août 1865, à Shanghai, en Chine, étudie le chant à Boston, puis à Paris, auprès de Mathilde Marchesi (qui compte également parmi ses élèves Emma Calvé, Nellie Melba et Blanche Marchesi, notamment). Choisie par Charles Gounod pour incarner Juliette dans *Roméo et Juliette*, elle cause une telle impression lors de ses débuts au Palais-Garnier, à Paris, le 13 mars 1889, au côté de Jean de Reszke, que l'Opéra de Paris lui demande de rester ; elle y assure deux saisons, participant aux créations d'*Ascanio* de Camille Saint-Saëns (rôle de Colombe, 21 mars 1890) et de *Zaïre* de Paul Véronge de la Nux (rôle-titre, 28 mai 1890).

En 1891, Emma Eames quitte l'Opéra de Paris à cause d'intrigues et de la rivalité qui l'oppose à la soprano australienne Nellie Melba. Elle incarne Elsa (*Lohengrin* de Wagner, chanté en italien !) lors de ses débuts au sein de la troupe du Metropolitan Opera de New York, le 9 novembre 1891, à Chicago ; elle apparaît pour la première fois sur la scène new-yorkaise du Met le 4 décembre 1891, dans le rôle de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni). Elle sera l'un des principaux membres de la troupe du Met jusqu'en 1909, où, encore en pleine possession de ses moyens, elle décide de mettre un terme à sa carrière, faisant ses adieux le 15 février, dans le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Elle fera

Copyrighted material

cependant un bref retour sur les planches en 1911, à Boston, en incarnant Desdemona (*Otello* de Verdi) et Tosca. Au Met, elle aura encore incarné Juliette, Marguerite (*Faust* de Gounod), Micaela (*Carmen* de Bizet), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Charlotte (*Werther* de Massenet), Desdemona, Donna Elvira et Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart), Alice Ford (*Falstaff* de Verdi), Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner), Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart), Amelia (*Un bal masqué* de Verdi), le rôle-titre d'*Iris* de Mascagni, Leonora (*Le Trouvère* de Verdi).

Emma Eames jouit également d'une grande popularité au Covent Garden de Londres (où elle débute en 1891 dans Marguerite*),* en particulier dans les rôles de Tosca, de Donna Anna, de Donna Elvira et d'Aïda. Après son retrait de la scène, elle se produit en récital, souvent au côté de son second époux, le baryton américain Emilio Edoardo de Gogorza. Emma Eames a publié une autobiographie, *Some Memories and Reflections* (New York, 1927, nouv. éd. Arno Press, New York, 1977). En 1936, elle s'établit à New York, où elle enseigne le chant et où elle meurt le 13 juin 1952.

L'intégralité de ses enregistrements réalisés entre 1905 et 1911 pour la firme Victor Talking Machine Company ont été réédités en deux disques compacts par Romophone : *Emma Eames. The Complete Victor Recordings (1905-1911).*

E.U.

Copyrighted material

EDELMANN OTTO (1917-2003)

Représentant majeur du chant autrichien, reconnu comme l'un des grands barytons-basses wagnériens de son temps, Otto Edelmann est indissociable de son rôle le plus célèbre, celui du Baron Ochs dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, qu'il incarnera 256 fois sur scène. Sa voix sombre alliée à un exceptionnel talent d'acteur en ont fait une figure incontournable des grands rôles de composition. Sa présence scénique s'imposait à tous par sa noblesse de style et un sens du phrasé caractéristique du grand chant viennois.

Otto Karl Edelmann, né à Brunn am Gebirge, près de Vienne, le 5 février 1917, étudie le chant à l'Académie de musique de la capitale autrichienne avec le baryton Theodor Lierhammer et le ténor Gunnar Graarud. En 1937, il effectue ses débuts sur scène dans le théâtre de la petite ville de Gera (Thuringe), dans le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart. Il passe deux ans dans la troupe de l'Opéra de Nuremberg (1938-1940) avant d'être incorporé dans la Wehrmacht. Envoyé sur le front est, il est fait prisonnier par les Soviétiques. Il reprend sa carrière de chanteur après la Seconde Guerre mondiale et débute dans l'ensemble de la Staatsoper de Vienne le 30 novembre 1947, dans l'Ermite du *Freischütz* de Weber, donné à la Volksoper. C'est le commencement d'une collaboration exceptionnelle de trente ans avec cet ensemble : jusqu'en 1976, il se produira 430 fois sur la principale scène lyrique autrichienne, dans trente-six rôles différents. Il recevra en 1960 le titre honorifique de *Kammersänger*.

Copyrighted material

Edelmann est invité par les plus grands théâtres et festivals : au festival de Salzbourg de 1948 à 1964, où il chante notamment le Baron Ochs pour l'inauguration du nouveau Grosses Festspielhaus en 1960 ; à Bayreuth dès la réouverture du festival, en 1951, où il participe, le 29 juillet, aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf, d'Elisabeth Höngen et de Hans Hopf, à la célèbre exécution inaugurale de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sous la baguette de Wilhelm Furtwängler ; cette année-là, il y incarne Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) sous la direction de Herbert von Karajan ; en 1952, ce sera sous celle de Hans Knappertsbusch. Ce rôle, qui devient l'un de ses préférés, marque ses débuts au festival d'Édimbourg, avec la troupe de l'Opéra de Hambourg (1952), et au Metropolitan Opera de New York (1954) ; il se produira régulièrement sur cette dernière scène jusqu'en 1970, participant à 110 représentations dans neuf rôles différents. Des chefs comme Furtwängler et Karajan se l'arrachent, aussi bien pour Don Pizzaro ou Rocco (*Fidelio* de Beethoven), Leporello (*Don Giovanni* de Mozart), que pour des grands rôles wagnériens : Amfortas et Gurnemanz (*Parsifal*), le Roi Henri (*Lohengrin*), le Roi Marke (*Tristan et Isolde*) et Wotan (*La Walkyrie*). De 1951 à 1954, il se produit régulièrement à la Scala de Milan (Amfortas, Hans Sachs, Ochs et Rocco), à partir de 1955 à l'Opéra de Munich. En 1965, il débute au festival de Glyndebourne, à nouveau dans son rôle fétiche, le Baron Ochs. La France ne l'accueillera que très rarement dans ce rôle, à Nice en 1964 et à Rouen en 1965. Le 15 décembre 1976, à la Staatsoper de Vienne, Edelmann met fin à une carrière scénique d'une exceptionnelle longévité, dans le rôle du Comte Waldner (*Arabella* de Richard Strauss). Professeur de chant à l'Académie de musique de Vienne, il meurt à Vienne le 14 mai 2003.

Copyrighted material

Dans sa discographie en studio, on retiendra : *Fidelio*, enregistré en 1953 par l'Orchestre philharmonique de Vienne et les chœurs de la Staatsoper de Vienne sous la direction de Furtwängler, où il incarne Don Pizarro aux côtés de Martha Mödl (Leonore), Wolfgang Windgassen (Florestan), Gottlob Frick (Rocco) et Sena Jurinac (Marzelline) ; la version de référence du *Chevalier à la rose*, enregistré en 1956 par le Chœur et l'Orchestre Philharmonia sous la direction de Herbert von Karajan, où il est un Baron Ochs exubérant aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf (la Maréchale), Christa Ludwig (Octavian), Teresa Stich-Randall (Sophie) et Eberhard Waechter (Faninal). Son génial Hans Sachs se révèle dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* enregistrés sous la direction de Knappertsbusch au festival de Bayreuth en 1952, avec Lisa Della Casa (Eva).

Alain PÂRIS

Bibliographie

S.-M. SCHLINKE, *Otto Edelmann : Ein Meistersinger aus Wien*, Österreichischer Bundesverlag, Vienne, 1987.

Copyrighted material

ENGERER BRIGITTE (1952-2012)

Brigitte Engerer naît le 27 octobre 1952 à Tunis au sein d'une famille française mélomane. Dès l'enfance, elle révèle des dons évidents pour le piano. Elle acquiert une formation de base dans sa ville natale mais vient se perfectionner deux fois par an à Paris. À dix ans, elle remporte le premier prix du tournoi du Royaume de la musique et entre, en 1963, dans la classe de Lucette Descaves au Conservatoire national supérieur de Paris. Elle en sort en 1968 avec un premier prix de piano, première nommée à l'unanimité. L'année suivante, elle remporte le sixième prix du concours Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Copyrighted material

Brigitte Engerer. *La pianiste française Brigitte Engerer fut une flamboyante interprète du répertoire romantique et de la musique russe.*

Bien qu'elle ne parle pas un mot de russe, elle s'inscrit en 1970 au Conservatoire de Moscou. Elle y devient l'une des élèves préférées d'un pédagogue recherché, Stanislas Neuhaus, le fils de l'illustre Heinrich Neuhaus qui forma, entre autres, Emil Guilels et Sviatoslav Richter. En 1974, elle obtient un sixième prix ex aequo au concours Tchaïkovski, compétition d'un niveau particulièrement relevé cette année-là, qui comptait, parmi les finalistes, Andrei Gavrilov, Myung-Whun Chung, Youri Egorov et András Schiff.

De retour en France en 1975, Brigitte Engerer épouse l'écrivain Yann Queffélec et enlève un troisième prix au concours Reine Élisabeth (1978). Herbert von Karajan, très impressionné, insiste pour qu'elle soit invitée en soliste par l'Orchestre philharmonique de Berlin. Ses débuts avec la célèbre formation – en 1981, sous la baguette de Zubin Mehta – lancent une brillante carrière, menée tambour battant. Elle est appelée par de nombreux chefs d'orchestre – Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Emmanuel Krivine, Seiji Ozawa, Mstislav Rostropovitch – mais pratique aussi, régulièrement, la musique de chambre en compagnie des violonistes Olivier Charlier, Régis Pasquier et Vladimir Spivakov, de l'altiste Gérard Caussé, des violoncellistes Henri Demarquette et David Geringas et du pianiste Oleg Maisenberg. Après le creux que connaît souvent la carrière de nombreux artistes à l'orée de leur maturité, elle retrouve la faveur des médias et se produit régulièrement pendant La Folle Journée de Nantes et le festival de La Roque-d'Anthéron, manifestations qu'anime René Martin.

Stanislas Neuhaus caractérisait son jeu par « son esprit romantique, son ampleur, la perfection de sa technique, ainsi que

Copyrighted material

par une science innée d'établir le contact avec l'auditoire ». Ce jeu robuste, haut en couleur, ne renie pas, avec des contrastes affirmés, ses liens avec l'univers symphonique. Si le répertoire romantique – Chopin, Liszt, Schubert, Schumann – est son domaine d'élection, son talent s'exprime avec un bonheur tout particulier dans la musique russe qu'elle a beaucoup fréquentée. À partir de 1992, Brigitte Engerer enseigne au Conservatoire de Paris. On note peu d'incursions dans la musique contemporaine en dehors de la création, avec Elena Bashkirova, de deux œuvres signées York Höller : la *Partita* pour deux pianos (Essen, 1997) et *Widerspiel*, concerto pour deux pianos et orchestre (Cologne, 2000). À partir de 2001, elle s'associe avec le pianiste russe Boris Berezovsky, dont le tempérament explosif est proche du sien, pour explorer les partitions écrites pour deux claviers. Elle réalise avec lui plusieurs enregistrements dédiés à Brahms et à Rachmaninov. Avec le chœur Accentus que dirige Laurence Equilbey, elle s'investit pour mieux faire connaître la version pianistique d'une partition trop oubliée, *Via Crucis* de Liszt. Minée par la maladie, Brigitte Engerer donne, le 12 juin 2012, un dernier récital au Théâtre des Champs-Élysées. Elle s'éteint à Paris quelques jours plus tard, le 23 juin.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ENTWISTLE JOHN (1944-2002)

Bassiste rock anglais. À la sortie de son enfance londonienne, John Entwhistle s'initie au piano et au cor anglais. Après diverses participations à de jeunes orchestres, il est cofondateur, au début des années 1960, de la formation des Who, avec Pete Townshend, Roger Daltrey et Keith Moon. Ce groupe s'adonne à un rhythm'n'blues frénétique, où Entwhistle casse beaucoup de cordes à sa contrebasse. En 1965, The Who sont devenus un must dans le champ du rock britannique, qui va bientôt conquérir l'Amérique. Assagissant un peu son style, la formation connaît l'apogée de sa gloire discographique en 1971, avec *Who's Next*. Parallèlement, le bassiste, qui est aussi auteur de chansons, ouvre une carrière de solo avec plusieurs albums honorables. Cependant, la mode change et Keith Moon meurt : les dernières années d'Entwhistle s'écoulent en demi-teinte.

E.U.

Copyrighted material

ERLIH DEVY (1928-2012)

Le violoniste, compositeur et chef d'orchestre Devy Erlih fut l'un des grands interprètes d'André Jolivet et un promoteur infatigable de la musique de son temps.

Né le 5 novembre 1928 à Paris, dans une famille juive originaire de Bessarabie, Devy Erlih apprend le violon à l'oreille en écoutant son père, dont il accompagne très tôt l'orchestre dans les cafés de la capitale. En 1941, le jeune Erlih entre au Conservatoire de Paris pour se former auprès de Jules Boucherit. C'est à la protection de celui-ci qu'il devra sa survie après la promulgation des lois anti-juives par le régime de Vichy. Premier Prix à l'unanimité en 1945, il débute en récital l'année suivante. Sa carrière internationale prend son envol en 1955, quand il remporte le premier prix du concours Marguerite Long-Jacques Thibaud. Devy Erlih compose également plusieurs pièces, dont *Violostries* (1965) avec Bernard Parmegiani et le ballet *La Robe de plumes* (1965) pour Rita Hayworth. Passionné par la transmission du savoir, il enseigne au conservatoire de Marseille à partir de 1968, puis au Conservatoire de Paris de 1982 à 1995. Il passe à la direction lorsqu'il crée l'ensemble des Solistes de Marseille en 1973 et dirige à partir de 1977 le Centre provençal de musique de chambre. Devy Erlih meurt le 7 février 2012, à Paris.

Bien que très à l'aise dans le répertoire classique, cet instrumentiste audacieux, qui demandait à chaque compositeur qu'il rencontrait d'écrire un concerto pour violon, s'est surtout voulu le défenseur de ses contemporains. Il interprète et crée ainsi de

Copyrighted material

nombreuses œuvres, notamment pour Paul Le Flem, Darius Milhaud, Henri Tomasi, Henri Sauguet et surtout André Jolivet – dont il épousera la fille Christine –, mais aussi Bruno Maderna, Maurice Jarre ou encore Marius Constant. Ainsi, Devy Erlih « rend contemporaine la musique classique et classique la musique contemporaine » (Maurice Fleuret, 1958).

E.U.

Copyrighted material

ERTEGUN AHMET (1923-2006)

Pendant plus de deux décennies, Ahmet Ertegun fut l'une des figures centrales de l'industrie phonographique américaine de l'après-guerre. Le personnage, haut en couleur et doté d'un insatiable appétit pour tous les plaisirs de la vie, cachait sous un sens aigu du commerce et un tempérament dominateur un raffinement rare dans le monde des affaires. Avec un flair quasi infaillible – seuls, parmi les grands, Elvis Presley et les Beatles ont réussi à lui échapper –, il a constitué le lien essentiel qui, pendant toute une époque, a uni le jazz et le blues au grand public.

Ahmet Ertegun naît à Constantinople (Istanbul) le 31 juillet 1923. Son père, Munir Ertegun, un proche de Mustafa Kemal Atatürk, mène en Suisse, à Paris, à Londres et à Washington une brillante carrière diplomatique. Le jeune Ahmet suit les cours du très huppé St. John's College d'Annapolis, dans le Maryland, aux États-Unis, puis étudie la philosophie médiévale à l'université de Georgetown (Washington, D.C.). Très tôt il fréquente les cercles artistiques – musiciens, peintres et écrivains amis de la famille – et s'immerge dans le monde du spectacle.

Ahmet Ertegun lance, avec Herb Abramson, deux petites maisons de disques, Quality et Jubilee, dont la production est destinée aux auditeurs noirs ; leur existence sera courte. Mais, toujours avec le même ami, il fonde à New York, en septembre 1947, Atlantic Records, qui, jusqu'à la fin des années 1960, s'imposera comme la plus importante des compagnies indépendantes dédiées au jazz, au rhythm and blues et à la soul

Copyrighted material

music. Les premières étoiles de leur équipe (Tiny Grimes, Big Joe Turner, Ruth Brown, Erroll Garner...) sont bientôt relayées par des valeurs sûres du jazz comme Sidney Bechet, Don Byas, Dizzy Gillespie, Wilbur De Paris et Jimmy Yancey. Le succès se mue en triomphe commercial, dès le début des années 1950, avec des artistes qui se situent à la frontière du blues et du rhythm and blues : Joe Turner, Ray Charles, Aretha Franklin, Roberta Flack, Otis Redding... Assisté par les meilleurs compositeurs, arrangeurs et paroliers du temps, Ahmet Ertegun crée un « style Atlantic » qui étend son influence sur l'ensemble des musiques populaires américaines. En 1955, son frère aîné Nesuhi le rejoint à la tête de la société.

Directeur de plusieurs labels de la côte ouest, organisateur de concerts, journaliste et enseignant de l'histoire du jazz, Nesuhi va favoriser l'entrée chez Atlantic de jazzmen modernistes – Lennie Tristano, Lee Konitz, le Modern Jazz Quartet, Charlie Mingus –, poussant même l'audace jusqu'à l'avant-garde des années 1960 avec John Coltrane (*Giant Steps*, 1959 ; *My Favorite Things*, 1960), Ornette Coleman (avec ses célèbres albums *The Shape of Jazz to Come* et *Change of the Century*, 1959), Chick Corea, Dave Pike, Robin Kenyatta et Keith Jarrett.

Racheté en 1968 par Warner, le label Atlantic (qui constitue le « A » de W.E.A. : Warner-Elektra-Atlantic, devenu Warner Music Group) restera dirigé par les frères Ertegun. Il n'abandonne pas pour autant l'élite du jazz et enregistre Eddie Harris, Charles Lloyd, Yusef Lateef, Carmen McRae, Les McCann, Gary Burton, Roland Kirk, Jean-Luc Ponty... Atlantic s'impose cependant avec une force accrue dans le domaine du rock et de la soul. Les artistes qu'il s'attache – les groupes Led Zeppelin, Crosby, Stills, Nash and Young, Genesis, les Rolling Stones, les Bee Gees, Cream,

Copyrighted material

Foreigner, AC/DC, Donna Summer, Wilson Pickett ou Bette Midler, notamment – ajoutent d'autres titres de gloire à une histoire déjà légendaire. Après la mort de son frère, en 1989, Ahmet Ertegun quitte peu à peu la direction artistique d'Atlantic. En 2001 paraît son autobiographie *What'd I Say. The Atlantic Story*. Victime d'une chute alors qu'il assistait à un concert des Rolling Stones le 29 octobre 2006 à New York, gravement blessé à la tête, il sombre dans un coma dont il ne sortira plus. Le 14 décembre 2006, Ahmet Ertegun meurt à l'hôpital Weill Cornell Medical Center de New York.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. GILLETT, *Making Tracks : Atlantic Records and the Growth of a Multi-billion-dollar Industry*, E. P. Dutton, New York, 1974
D. WADE & J. PICARDIE, *Music Man : Ahmet Ertegun, Atlantic Records and the Triumph of Rock and Roll*, W. W. Norton, New York-Londres, 1990.

Copyrighted material

EVERDING AUGUST (1928-1999)

Comptant parmi les figures majeures qui ont régné sur les scènes lyriques en Allemagne au cours de la seconde moitié du xxe siècle, August Everding, metteur en scène et directeur d'opéras allemand, a contribué à moderniser l'approche de l'art lyrique au même titre que Wieland Wagner ou Rolf Liebermann.

Né à Bottrop, en Westphalie, le 31 octobre 1928, August Everding étudie le piano, l'orgue et la flûte puis entreprend des études de philosophie, de théologie et de dramaturgie à Bonn et à Munich. Il entre dans la carrière comme metteur en scène de théâtre, travaillant à partir de 1955 comme assistant de Hans Schweikart, intendant du Kammerspiele de Munich, dont il devient le directeur artistique en 1960 et l'intendant de 1963 à 1973.

L'année 1965 marque pour lui un tournant : à la demande de Rudolf Hartmann, intendant de l'Opéra de Bavière à Munich, il signe sa première mise en scène lyrique, *La Traviata*, accueillie avec enthousiasme. Deux ans plus tard, sa production de *Tristan et Isolde* à l'Opéra de Vienne est très remarquée. En 1969, Wolfgang Wagner lui confie la nouvelle production du *Vaisseau fantôme* à Bayreuth : Everding devient le premier metteur en scène n'appartenant pas à la famille Wagner invité à Bayreuth depuis la réouverture du festival, en 1951. Cette mise en scène attire l'attention sur lui et il est invité cette même année par l'Opéra de San Francisco pour une *Traviata*, puis par le Metropolitan Opera de New York, où il donnera *Tristan et Isolde* (1971), *Boris Godounov*

Copyrighted material

(1974), *Lohengrin* (1974), *Khovanchtchina* (1985), *Le Vaisseau fantôme* (1990). Au festival de Savonlinna, en Finlande, il signe régulièrement des productions de *La Flûte enchantée* entre 1973 et 1989. À l'Opéra de Paris, Rolf Liebermann lui confie la mise en scène de *Parsifal* (1973), d'*Elektra* (1974) et de *Don Giovanni* (1975). Il est invité au Covent Garden, aux Chorégies d'Orange (*Lohengrin*, 1976 ; *Parsifal*, 1979), à l'Opéra de Vienne...

Entre 1973 et 1977, il est intendant de l'Opéra de Hambourg, où il succède à Rolf Liebermann, puis, à partir de 1977, de l'Opéra de Bavière à Munich, où il prend la suite de Günther Rennert. En 1982, on lui confie le poste d'intendant général de l'ensemble des théâtres de Bavière, poste qu'il conservera jusqu'en 1993, contribuant activement à la rénovation du Prinzregententheater de Munich. Il continue à réaliser des mises en scène dans le monde entier, notamment des cycles complets de la *Tétralogie* à Varsovie (1988-1989) et au Lyric Opera de Chicago (1992-1995). Chargé de la direction artistique du pavillon allemand de l'Exposition universelle de Hanovre en 2000, la maladie l'empêche de mener ce projet à son terme ; il meurt à Munich le 26 janvier 1999.

Le style d'Everding est demeuré relativement classique, se démarquant ainsi nettement de certaines audaces qui caractérisent la scénographie lyrique de la fin du xxe siècle. Ennemi des effets gratuits, il accordait une importance primordiale à la lisibilité, réalisant des mises en scène qui soient avant tout au service de l'œuvre.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FARRAR GERALDINE (1882-1967)

Soprano américaine née le 28 février 1882 à Melrose (Massachusetts, États-Unis), morte le 11 mars 1967 à Ridgefield (Connecticut, États-Unis).

Geraldine Farrar affiche ses talents musicaux dès son plus jeune âge et, si elle abandonne finalement le piano, elle continue à prendre des cours de chant. En 1900, elle se rend à Berlin, où elle fait sensation lors de ses débuts à l'opéra, en 1901, dans *Faust* de Charles Gounod. Elle passe alors trois années à l'Opéra de Berlin, puis trois autres (1904-1907) à l'Opéra de Monte Carlo, où elle apparaît pour la première fois au côté d'Enrico Caruso dans *La Bohème*.

Geraldine Farrar fait ses débuts aux États-Unis en 1906, au Metropolitan Opera de New York, dans *Roméo et Juliette* de Gounod. En février 1907, elle interprète Cio-Cio-San lors de la première représentation de *Madame Butterfly* au « Met », au côté de Louise Homer et de Caruso, et en présence de Giacomo Puccini lui-même. Grâce à sa jeunesse, sa beauté et sa voix de soprano dramatique, elle fait merveille dans ce rôle, qu'elle va reprendre quatre-vingt-quinze fois au cours de sa carrière au Metropolitan. Pendant les quinze années qui suivent, elle est l'une des grandes figures de la compagnie ; elle apparaît dans une trentaine de rôles, dont les plus célèbres sont Carmen, Thaïs, Gilda, Zerlina, Cherubino, Manon, Mignon et Tosca. Elle fait ses adieux à l'opéra en 1922, dans le rôle-titre de *Zaza* de Ruggero Leoncavallo.

Copyrighted material

Elle se lance alors dans une seconde carrière, au cinéma, jouant dans de petits films muets tels que *Carmen* (1915), *Maria Rosa* (1916), *Joan the Woman* (1917), *The Woman God Forgot* (1917), *The Turn of the Wheel* (1918), *The Hell Cat* (1918), *The World and Its Woman* (1919), *Flame of the Desert* (1920) et *The Woman and the Puppet* (1920).

Geraldine Farrar fait ses adieux au public au Carnegie Hall de New York en novembre 1931, et publie son autobiographie, *Such Sweet Compulsion*, en 1938.

E.U.

Copyrighted material

FARRELL EILEEN (1920-2002)

L’exceptionnelle étendue de son registre ainsi que la puissance d’une voix au timbre particulièrement riche promettaient à la chanteuse américaine Eileen Farrell une belle collection de triomphes dans les rôles dévolus aux sopranos dramatiques. Eileen Farrell ne s’en est pas contentée. Elle a su, bien au contraire, se révéler une impressionnante interprète non seulement de la musique « savante » de son siècle, mais aussi, de manière plus inattendue, de la comédie musicale, de la chanson et même du blues. Peu connue en Europe – sa carrière fut essentiellement américaine, son éclectisme dérangeant trop les traditions du Vieux Continent –, elle a été l’une des cantatrices les plus populaires du Nouveau Monde.

Eileen Farrell naît le 13 février 1920 à Willimantic (Connecticut) dans une famille d’origine irlandaise. Ses parents qui, sous le nom de scène de The Singing O’Farrells, jouissent d’une notoriété certaine dans l’univers du music-hall, se chargent de sa première formation musicale. Ils la confient ensuite à Merle Alcock, contralto appartenant à la troupe du Metropolitan Opera de New York, et à une pianiste et chef de chœur, Eleanor McLellan. Elle vient d’atteindre ses vingt ans quand la chaîne C.B.S. la remarque et lui offre sans hésiter une émission hebdomadaire de radio intitulée Eileen Farrell Sings. Avec une force de conviction rare, elle offre aux auditeurs un vaste panorama d’œuvres populaires de qualité, qu’il s’agisse de répertoire classique, de tubes de Broadway, de ballades traditionnelles et de standards du blues ou du jazz. Elle y accueille Frank Sinatra, qui ne résiste pas au plaisir de chanter en

Copyrighted material

duo avec elle. Après sept ans de succès ininterrompu, elle abandonne le micro, au sommet de la popularité.

Elle fait en 1947 ses débuts au concert. Leopold Stokowski, qui avait découvert à la radio sa voix et son tempérament, la choisit pour chanter sur scène les *Wesendonck Lieder* de Wagner (1949). L'expérience est concluante puisqu'on la retrouve l'année suivante avec l'Orchestre philharmonique de New York au Roxy Theatre sous la baguette de Dimitri Mitropoulos pour un programme de musique classique destiné au grand public. C'est avec le même orchestre et le même chef qu'elle s'illustre le 12 avril 1951 dans le rôle de Marie de *Wozzeck* d'Alban Berg, donné en version de concert au Carnegie Hall. Enregistrée sur le vif, cette interprétation, qui offre à la fois une distribution idéale – avec Mack Harrell (Wozzeck), Frederick Jagel (le Tambour-major), Joseph Mordino (le Capitaine), David Lloyd (Andres) et Ralph Herbert (le Docteur) – et une direction flamboyante, fait figure, aujourd'hui encore, de référence.

Eileen Farrell se produit dès 1953 avec l'ensemble Bach Aria Group. En 1955, elle participe à l'enregistrement de la bande son du film de Curtis Bernhardt *Interrupted Melody* : l'œuvre retrace la vie de l'infortunée soprano australienne Marjorie Lawrence (1909-1970), qui réussit à poursuivre sa carrière lyrique pendant de nombreuses années malgré les atteintes d'une poliomyélite aiguë. Toujours en 1955 – il s'agit alors de ses premiers pas sur une scène d'opéra – elle chante le rôle-titre de *Médée* de Cherubini au Town Hall de New York. Elle triomphe ensuite dans Leonore du *Trouvère* de Verdi au côté du célèbre ténor suédois Jussi Björling sous la direction d'Oliviero De Fabritiis (Opéra de San Francisco, 1956). On la fête dans le rôle-titre de *La Gioconda* de Ponchielli (Lyric

Copyrighted material

Opera de Chicago, 1957) et dans Santuzza de *Cavalleria rusticana* de Mascagni (San Francisco, 1958).

Cela ne l'empêche nullement de faire paraître un album de chansons populaires américaines sous le titre de *I Gotta Right to Sing the Blues* l'année même où elle entre au Metropolitan Opera de New York avec un mémorable *Alceste* de Gluck où elle s'illustre dans le rôle-titre au côté de Nicolai Gedda sous la direction d'Erich Leinsdorf. Pendant les cinq saisons où elle sera à l'affiche (1960-1965), ses relations avec le maître des lieux, Rudolf Bing, seront des plus orageuses : son franc-parler, la crudité de ses expressions, un bagout très boulevardier – elle préférera toujours la compagnie de son mari agent de police et les plaisanteries des machinistes à la fréquentation de la high society new-yorkaise – contribuent à l'incompréhension mutuelle de ces deux caractères explosifs.

Sa discographie, qui s'était ouverte avec une *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Nan Merriman et Jan Peerce sous la direction d'Arturo Toscanini, s'enrichit du *Messie* de Haendel avec l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Eugene Ormandy et d'extraits d'œuvres de Wagner sous la direction de Leonard Bernstein. Il est bien regrettable que l'on n'ait jamais demandé à un tel calibre vocal d'interpréter en entier, sur scène comme au disque, les grands rôles wagnériens.

En 1970, Eileen Farrell fait ses adieux au concert et se consacre désormais à l'enseignement, d'abord à l'École de musique de l'université d'Indiana à Bloomington (1971-1980) puis à celle du Maine à Orono (1983-1985). En 1987, elle fait un retour remarqué à la télévision. À plus de soixante-dix ans, elle enregistre encore deux albums dédiés aux chansons de Michael Rodgers, Lorenz Hart et Harold Arlen. En 1999 paraissent ses Mémoires intitulées *Can't*

Copyrighted material

Help Singing : The Life of Eileen Farrell (Northeastern University Press, Boston). Eileen Farrell meurt le 23 mars 2002 à Park Ridge (New Jersey).

Pierre BRETON

Copyrighted material

FERENCSIK JÁNOS (1907-1984)

La Hongrie, terre natale de chefs d'orchestre parmi les plus grands du xxe siècle (Fritz Reiner, Eugene Ormandy, George Szell, Ferenc Fricsay, Antal Dorati, István Kertesz, Georg Solti), a souffert de leur émigration. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, rares sont ceux qui sont restés au pays et, parmi eux, une figure s'est vite imposée, celle de János Ferencsik, autour duquel s'est reconstruite la vie symphonique et lyrique de Budapest.

À Budapest, où il naît le 18 janvier 1907, Ferncsik étudie le piano, l'orgue et l'écriture avec László Lajtha et Anton Fleischer, lui-même disciple de Zoltán Kodály. Il est engagé à l'Opéra en 1927 comme répétiteur et, trois ans plus tard, y est nommé chef d'orchestre. En 1930 et 1931, il est assistant au festival de Bayreuth. Il mène une carrière nationale jusqu'à la fin de la guerre, jouant parfois en soliste le *Concerto pour piano K. 466* de Mozart. Mais sa notoriété ne dépasse les frontières de la Hongrie qu'à partir de 1948, lorsqu'il commence à être invité régulièrement à l'opéra de Vienne. Deux ans plus tard, le gouvernement lui refuse l'autorisation de diriger hors de Hongrie ; Otto Klemperer, alors directeur de la musique à l'opéra de Budapest, démissionne en signe de protestation. Ferencsik doit le remplacer (1950-1973). En 1952, il est nommé à la tête de la Philharmonie nationale hongroise, dont il conservera la direction jusqu'à la fin de sa vie, élevant cet orchestre au niveau des meilleures formations européennes.

En 1962, il effectue ses débuts aux États-Unis et dirige à nouveau régulièrement en dehors de son pays : opéra de Vienne

Copyrighted material

(1964), festivals de Salzbourg, Munich, Vienne... À Copenhague, il dirige l'orchestre symphonique de la radio danoise (1966-1968). Puis il effectue des tournées avec la Philharmonie nationale hongroise (États-Unis, 1972 ; Australie et Japon, 1974...) et réalise une importante série d'enregistrements. De 1960 à 1968, il est également directeur musical de l'orchestre philharmonique de Budapest. Véritable point d'ancrage de la vie musicale dans la capitale hongroise, il enseigne la direction d'orchestre à l'académie Franz-Liszt, où il forme notamment András Kórody et Miklós Erdélyi, et revient à l'opéra de Budapest comme directeur de la musique en 1978. Il reçoit le prix Kossuth en 1951 et 1961 ainsi que l'Ordre du drapeau en 1977. Il meurt à Budapest le 12 juin 1984.

Contrairement à la plupart des chefs d'orchestre hongrois de cette génération, Ferencsik n'a pas été un disciple direct de Bartók ni de Kodály, les deux figures marquantes de la musique hongroise du xxe siècle. Il s'est néanmoins imposé comme l'un de leurs meilleurs interprètes, sachant conserver à leur musique la pulsion et la couleur naturelle qui font défaut à trop d'interprétations dominées par la virtuosité et l'éclat sonore. Les qualités premières de Ferencsik restent la sobriété, la noblesse et une grande fidélité au texte, même si son approche ne s'est jamais dégagée des caractéristiques des années 1950, délibérément subjective, mais sincère et enthousiaste. On lui doit l'enregistrement des œuvres majeures de Bartók et de Kodály ainsi que de plusieurs compositeurs hongrois contemporains qu'il a défendus dans le monde entier (György Ránki, Ferenc Farkas, László Lajtha, István Lang, Attila Bozay...).

Vers la fin de sa vie, il a gravé une intégrale discutée des symphonies de Beethoven et entrepris l'enregistrement des grandes œuvres symphoniques et chorales de Liszt, révélant, au-delà de

Copyrighted material

chefs-d'œuvre inoubliables comme *Les Préludes* ou les grandes messes, des pages totalement ignorées (*Requiem*, *Légende de sainte Élisabeth*, *Psaumes*).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FERRARA FRANCO (1911-1985)

Figure énigmatique de la direction d'orchestre contemporaine, pratiquement inconnu du grand public, Franco Ferrara était considéré dans le monde musical comme l'un des maillons essentiels d'une discipline en pleine évolution. La rareté de ses apparitions et la marginalisation volontaire de sa carrière ont créé autour de son nom une aura aussi soigneusement entretenue par ses élèves que battue en brèche par des détracteurs qui ne voyaient en lui qu'une « Arlésienne de l'estrade ».

Né à Palerme le 4 juillet 1911, Ferrara fait ses études musicales au conservatoire Bellini de sa ville natale puis au conservatoire Giovanni Battista Martini de Bologne, où il suit des cours de piano, de violon, d'orgue et de composition. Il fait ses débuts comme instrumentiste, effectuant des tournées en Italie au cours desquelles il passe aisément du violon au piano. Il commence à diriger en 1938 à Florence, où il est violon solo de l'orchestre du Mai musical. Rapidement, il s'impose comme l'une des plus étonnantes baguettes italiennes. Mais sa carrière est interrompue dès 1945 par une maladie nerveuse qui le prive de tous ses moyens en public, provoquant souvent des évanouissements. Il ne dirige plus qu'en studio et ses apparitions y sont de plus en plus rares. Il se consacre alors à l'enseignement de la direction d'orchestre, domaine dans lequel il affirme son étonnante personnalité. Dès 1958, il donne des cours à Pérouse, l'année suivante à Hilversum, puis à l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, au conservatoire Toho de Tōkyō, à la Juilliard School, au Conservatoire de Paris (1983) et surtout à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne (1966-1967, 1969-1976

Copyrighted material

et 1978-1985). Il fait partie du jury des principaux concours internationaux.

Ferrara a formé deux générations de chefs d'orchestre italiens (Claudio Scimone, Aldo Ceccato, Gaetano Delogu, Gabriele Ferro, Riccardo Chailly, Roberto Abbado), mais aussi de nombreux étrangers (Edo De Waart, Jesús López-Coboz, Zoltán Peskó, Gabriel Chmura, Emil Tchakarov, Hubert Soudant, Andrew Davis...).

Comme compositeur, on lui doit une *Sinfonia italiana*, des ouvertures, de la musique de chambre et instrumentale. Mais c'est surtout dans le domaine du cinéma et de la télévision qu'il a exercé, composant ou dirigeant les musiques de films de Fellini, Visconti, Antonioni ou Rota (*La Bible*, *Guerre et Paix*, *La Dolce Vita*, *Le Guépard*, etc.). Peu avant de mourir à Florence, le 7 septembre 1985, il avait reçu à Venise le prix international « Une vie pour la musique ».

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FERRAS CHRISTIAN (1933-1982)

Étoile du violon français très vite parvenue au firmament, Christian Ferras symbolisait la continuité d'une école instrumentale qui avait perdu, au fil des années, son lustre d'antan. Jacques Thibaud, Ginette Neveu ou Zino Francescatti étaient ses plus illustres prédécesseurs ; mais, dans leur génération, ils n'étaient pas seuls. Ferras faisait davantage figure d'isolé, et le développement rapide de sa carrière dans le monde entier n'en avait pris que plus d'ampleur. Il voit le jour le 17 juin 1933 au Touquet. Son père, excellent violoniste lui-même, avait été l'élève de Marcel Chailley, le fondateur du quatuor portant son nom et le père du musicologue Jacques Chailley. En 1940, la famille Ferras se réfugie à Nice. Christian découvre le violon avec son père. L'année suivante, il entre au conservatoire local dans la classe de Charles Bistesi, où il obtient un premier prix dès 1943. En 1942, il a déjà fait ses débuts avec un orchestre. Jusqu'à la Libération, il joue à droite et à gauche. Ainsi, l'Opéra de Nice fait souvent appel à lui pour le solo de la méditation de *Thaïs*. En 1945, sa famille se fixe à Paris et il entre au Conservatoire dans les classes de René Bénedetti (violon) et de Joseph Calvet (musique de chambre). L'année suivante, il remporte un premier prix dans chacune des deux disciplines. C'est le début d'une carrière d'enfant prodige ponctuée de plusieurs récompenses dans les concours internationaux – où il lui faut d'ailleurs obtenir des dispenses d'âge ! : premier prix à Scheveningen (Pays-Bas) en 1948, deuxième prix à Paris au concours Marguerite Long-Jacques Thibaud en 1949 (premier prix non décerné). Il travaille alors avec Georges Enesco. À la même époque, il forme avec Pierre Barbizet un duo violon-piano qui prendra la succession de « tandems »

Copyrighted material

fameux dans l'histoire de la musique de chambre (Alfred Cortot-Jacques Thibaud ou Zino Francescatti-Robert Casadesus).

Au début des années 1950, il donne des concerts dans le monde entier, est invité par l'Orchestre philharmonique de Berlin et par l'Orchestre philharmonique de Vienne et effectue, dès 1953, des tournées aux États-Unis, en Chine et au Japon. En 1954, il acquiert son premier Stradivarius, le *Président*, fabriqué en 1721 (plus tard, il en possédera un autre, le *Minaloto*, 1728). Mais Ferras avouait que sa véritable carrière n'avait débuté qu'en 1959, lors d'un concert à Boston où il jouait avec Charles Münch le *Concerto* de Brahms, son œuvre fétiche. La même année, Pablo Casals l'invite à Prades pour jouer en trio avec lui et Wilhelm Kempff. En 1960, il enregistre les *Dix Sonates pour violon et piano* de Beethoven avec Pierre Barbizet. En 1963, il joue le *Double Concerto* de Brahms avec Pierre Fournier à la Philharmonie de Vienne sous la direction de Karajan. Un an plus tard, c'est avec le *Concerto pour violon* de Brahms qu'il retrouve le même chef à la Philharmonie de Berlin ; enthousiasmé, Karajan lui fait signer un contrat avec la Deutsche Grammophon, contrat qui prévoit l'enregistrement, sous sa direction, des vingt plus grands concertos pour violon du répertoire. Mais il ne gravera que ceux de Beethoven, de Brahms, de Sibelius et de Tchaïkovski. Comblé d'honneurs, il joue au Vatican devant le pape Jean XXIII (1963) et à Copenhague pour le mariage de la reine Margrethe II (1967). Mais une santé déficiente ralentit l'essor de sa carrière. Une période dépressive l'oblige à s'arrêter presque totalement pendant plusieurs années. Il ne joue que pour des amis et vit retiré dans sa maison en Provence. Il se consacre à l'enseignement, au Conservatoire de Paris (à partir de 1975) et à l'académie Maurice-Ravel de Saint-Jean-de-Luz. Quelques concerts en province lui redonnent confiance et il affronte à nouveau le public parisien en 1982. Sa carrière semblait repartie sans la fin

Copyrighted material

tragique qui devait brutalement l'interrompre, à Paris, le 15 septembre 1982.

Dès l'âge de treize ans, Ferras possédait un répertoire considérable qu'il n'a cessé d'élargir, sans toutefois réaliser deux vieux rêves : jouer le *2e Concerto* de Bartók et celui de Schumann. La musique contemporaine l'attirait dans une certaine mesure, car il se fixait des limites esthétiques au-delà desquelles il considérait que la musique n'existait plus. Il a été l'un des interprètes marquants du *Concerto à la mémoire d'un ange* de Alban Berg (son enregistrement est l'une des versions de référence). Arthur Honegger lui a dédié sa *Sonate pour violon seul* (créée en 1948). Il a également joué en première audition la *Sonate pour violon et piano* de Claude Pascal (1952), le *Double Concerto pour violon, piano et orchestre* de Semenoff (1952), la *Rapsodie-concertante* de Peter Racine Fricker (1954), le *Concerto* de Gyulia Bando (1959), le *Concerto* et la *Sonate pour violon seul* de Serge Nigg (1960 et 1965).

Naturellement attiré par la musique de chambre, Christian Ferras a consacré l'essentiel de ses activités dans ce domaine aux séances de sonate avec Pierre Barbizet. Le disque conserve le témoignage de ces rencontres, d'une équipe parfaitement unie qui a marqué aussi bien la musique française (César Franck, Guillaume Lekeu, Gabriel Fauré, Claude Debussy) que le répertoire romantique (Beethoven, Schumann, Brahms). Les autres partenaires de Ferras, plus occasionnels, s'appelaient Yehudi Menuhin, Pablo Casals, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Wilhelm Kempff...

Son style, fait de simplicité, était mis en valeur par une sonorité chaleureuse qui avait pris beaucoup de puissance au fil des années. Ferras était l'un des rares exemples d'enfant prodige ayant connu

Copyrighted material

une évolution régulière jusqu'à la maturité adulte, sans la moindre interruption. Le rôle de Georges Enesco à ce moment de sa vie a été essentiel, comme pour Yehudi Menuhin, car il a aidé le talent à s'affirmer sans le marquer d'une empreinte indélébile. Christian Ferras restera une illustration parfaite de l'école française de violon.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FERRIER KATHLEEN (1912-1953)

Introduction

La maladie ou un accident brisent parfois des parcours musicaux d'exception. Plus brève encore que celle de Dinu Lipatti (1917-1950) et de Ginette Neveu (1919-1949), la carrière de la contralto britannique Kathleen Ferrier – foudroyée à l'âge de quarante et un ans – n'aura duré qu'une petite dizaine d'années. Mais, comme eux, elle a atteint d'emblée une maîtrise, une pureté de style et une intensité émotionnelle inouïes dans des interprétations habitées qui sont entrées dans la légende. Pour Yves Bonnefoy, la voix de Kathleen Ferrier était « le lieu spirituel d'une initiation à la dimension temporelle » : « Je célèbre la voix mêlée de couleur grise / Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu / Comme si au-delà de toute forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu » (Y. Bonnefoy, *À la voix de Kathleen Ferrier*, in *Hier régnant désert*, 1958).

• « Have mercy, lord, on me »

Kathleen Mary Ferrier naît le 22 avril 1912 à Higher Walton, un village situé près de Preston (Lancashire, Angleterre), dans une famille modeste – son père est maître d'école – mais férue de musique (sa sœur aînée, Winifred, écrira la première biographie d'importance de la grande chanteuse). À l'âge de quatorze ans, Kathleen doit quitter l'école et travailler à la Poste pour aider

Copyrighted material

financièrement ses parents, sans pour autant abandonner l'étude du piano, qu'elle avait commencée avant l'âge de cinq ans, et dans lequel elle excellait : en 1931, elle obtient le diplôme de Licentiate de la Royal Academy of Music de Londres. Mais elle a toujours aimé chanter, et c'est peu après son mariage, en 1935, qu'elle découvre véritablement ses possibilités vocales. 1937 est une année décisive : elle participe à un concours de musique à Carlisle, où elle remporte le premier prix de piano, mais aussi, et surtout, le premier prix de chant, ce qui la décide à embrasser la carrière de chanteuse. À partir de 1939, elle travaille sa voix avec John Ernest Hutchinson, chef d'orchestre et professeur de chant.

Le grand chef d'orchestre Malcolm Sargent l'auditionne ; enthousiasmé, il recommande Kathleen Ferrier, qui s'est établie à Londres en 1942, à la prestigieuse agence de concert Ibbs and Tillett. Elle prend alors des leçons avec le baryton écossais Roy Henderson, professeur à la Royal Academy of Music de la capitale, qui l'initie aux lieder de Schubert, de Schuman et de Brahms.

Kathleen Ferrier participe à l'effort de guerre en donnant des récitals dans les usines et les casernes, dans le cadre des tournées de « soutien moral » organisées par le Council for the Encouragement of Music ans the Arts (C.E.M.A., « Conseil pour l'encouragement de la musique et des arts ») ; son répertoire s'est étendu, avec la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe* en *si* mineur de Bach, la *Rhapsodie pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre* de Brahms, l'oratorio *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar (dans lequel elle interprète l'Ange), les *Kindertotenlieder* et *Das Lied von der Erde* de Mahler, qui deviendra une de ses interprétations emblématiques. Elle sillonne ainsi le Royaume-Uni, et établit sa notoriété. C'est à cette époque qu'elle fait la connaissance des pianistes Gerald Moore et Phyllis Spurr, qui deviendront ses fidèles

Copyrighted material

accompagnateurs, ainsi que du chef d'orchestre John Barbirolli, qui deviendra l'un de ses plus proches amis et soutiens. En mai 1943, elle chante à l'abbaye de Westminster le *Messie* de Haendel aux côtés du ténor Peter Pears, interprète de prédilection et compagnon de Benjamin Britten, qui assiste au concert. Conquis, le compositeur n'hésitera pas à confier à Kathleen Ferrier l'écrasant rôle-titre de son opéra *The Rape of Lucretia*, qu'elle crée le 12 juillet 1946, lors de la réouverture du festival de Glyndebourne, sous la direction d'Ernest Ansermet, avec Joan Cross (Female Chorus) et Peter Pears (Male Chorus) à ses côtés. Cet ouvrage va immédiatement être donné en tournée à travers le Royaume-Uni puis aux Pays-Bas, à Amsterdam et à La Haye : ce seront les premières prestations de Kathleen Ferrier à l'étranger.

• « Der Abschied »

Cependant, gauche et mal à l'aise sur la scène, Kathleen Ferrier ne va pas poursuivre très longtemps sa vie d'artiste lyrique. Elle s'illustre pourtant encore dans l'Orfeo d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, toujours à Glyndebourne, en 1947, seul personnage qu'elle maintiendra à son répertoire – Lucretia et Orfeo constitueront donc ses deux seuls rôles scéniques. Désormais, elle se consacrera essentiellement à l'oratorio, au lied et aux partitions pour voix et orchestre. En 1947, au premier festival d'Édimbourg, Bruno Walter la dirige dans *Das Lied von der Erde*, où l'émotion la submerge dans les dernières mesures de l'*Abschied*, l'adieu qui se dissout dans le silence sur *Ewig* (« éternellement »). Les tournées se succèdent, aux États-Unis, aux Pays-Bas, en Scandinavie, ainsi qu'au Royaume-Uni, bien entendu. Elle crée *Four Poems of St. Teresa of Avila*, pour contralto et orchestre à cordes, de Lennox Berkeley (1947), et participe, au festival de Hollande, à Amsterdam, le 14 juillet 1949, à la création de *A Spring Symphony* de Benjamin

Copyrighted material

Britten – dont la partie de contralto a été écrite à son intention –, par l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam placé sous la direction d'Eduard van Beinum. La partie d'alto du *Canticle II « Abraham and Isaac »*, pour alto, ténor et piano, de Britten (créé le 21 janvier 1952, à Nottingham, au côté de Peter Pears, avec le compositeur au piano) et *The Enchantress*, pour contralto et orchestre, d'Arthur Bliss (1951) ont également été écrits à son intention. Elle se produit au festival de Salzbourg en 1949 – dans *Das Lied von der Erde*, avec Bruno Walter et Julius Patzak –, à celui d'Édimbourg en 1950 – avec Bruno Walter au clavier et à la baguette – et chante à Vienne la même année sous la direction d'Herbert von Karajan. L'essentiel des enregistrements qui ont fait sa gloire datent de cette époque. En mars 1951, elle apprend qu'elle souffre d'un cancer. Interventions et rayons épargnent pour un temps sa voix. En mai 1952, malgré des souffrances qui ne cessent de croître, elle part pour la capitale autrichienne afin d'y enregistrer, avec Julius Patzak et l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Bruno Walter, un *Lied von der Erde* qui va devenir légendaire. Le 6 février 1953, elle apparaît une ultime fois sur scène, au Covent Garden, où elle incarne Orfeo sous la direction de John Barbirolli ; vaincue par la douleur, elle n'a pu assurer que deux des quatre représentations prévues. Kathleen Ferrier s'éteint à Londres au matin du 8 octobre 1953.

• « What is life ? »

Cette « anti-diva » (pour reprendre le titre du remarquable documentaire de Suzanne Philips), qui ne peut être considérée comme un phénomène purement vocal, possédait une vraie voix de contralto évoluant sans effort sur une large tessiture de deux octaves (du *sol*^{2} au *sol*^{4}). Un timbre somptueux, profond et coloré, une expressivité naturelle, une très fine sensibilité ainsi qu'une

Copyrighted material

saisissante sobriété la rendent sans égale dans le répertoire qu'elle s'était choisi. Et ce répertoire, c'est d'abord celui de l'oratorio, tant prisé par le public britannique, avec des arias signées Bach, Haendel et Elgar qu'elle grave sous la direction d'Adrian Boult et Malcolm Sargent.

Enregistrée sur le vif en 1950, elle intervient, à la fois noble et pudique, dans une *Messe* en *si* et une *Passion selon saint Matthieu* que dirige Herbert von Karajan. C'est du festival de Hollande que nous vient l'écho de son saisissant Orfeo capté en public sous la baguette de Charles Bruck en 1951 (la production d'*Orfeo ed Euridice* du festival de Glyndebourne de 1947 sous la direction de Fritz Stiedry n'a donné lieu qu'à un enregistrement abrégé). Mahlérienne mythique, elle lègue d'insurpassables visions des *Kindertoten Lieder* (Bruno Walter avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1949 ; Otto Klemperer avec le Concertgebouw d'Amsterdam, lors d'un concert public de 1951), de *Das Lied von der Erde* (avec Set Svanholm et l'Orchestre philharmonique de New York dirigé par Bruno Walter en 1948 ; avec Julius Patzak et l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Bruno Walter en 1952 ; avec Richard Lewis et le Hallé Orchestra sous la baguette de John Barbirolli en 1952), de la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* (avec Jo Vincent et le Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Otto Klemperer, lors d'un concert public de 1951), ainsi que trois des cinq *Rückert Lieder* (avec l'Orchestre philharmonique de Vienne et Bruno Walter, 1952). Brahmsienne non moins remarquable, elle nous offre des interprétations magiques de la *Rhapsodie pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre* (Orchestre philharmonique de Londres dirigé par Clemens Krauss, 1947 ; Orchestre philharmonique d'Oslo dirigé par Erik Tuxen, 1949 ; Orchestre symphonique de la Radio danoise dirigé par Fritz Busch, lors d'un concert public à Copenhague, le 6 octobre 1949),

Copyrighted material

des *Quatre Chants sérieux* opus 121, où elle est accompagnée au piano par John Newmark (1950), sans oublier une contribution tendre et souriante dans les *Liebeslieder Walzer* opus 52, et les *Neue Liebeslieder-Waltzer*, opus 65, où elle retrouve notamment Julius Patzak et Irmgard Seefried (1951). Celle qui, selon Bruno Walter, avait « le charme d'une enfant et la dignité d'une lady, à la fois fille de la campagne et prêtresse », nous a également laissé de somptueuses séances de lieder : Schubert, Brahms, Schumann – il nous reste, enregistré au festival d'Édimbourg de 1949, avec Bruno Walter au piano, une remarquable version du *Frauenliebe und -leben* (*L'Amour et la vie d'une femme*), qui semble avoir été composé pour elle – s'enchaînent dans des récitals souvent ponctués par l'irrévérence malicieuse de chansons populaires anglaises.

Pierre BRETON

Bibliographie

P. CAMPION, *Ferrier : a Career Recorded*, Julia MacRae, Londres, 1992 (avec des contributions de Dame Janet Baker et de Winifred Ferrier ; discographie extrêmement détaillée), nouv. éd. Thames Publishing, Londres, 2005

N. CARDUS, « Kathleen Ferrier », in *Gramophone Record Review*, pp. 974-975, 1027-1028, 1957 (avec une discographie établie par F. F. Clough et G. J. Cuming)

N. CARDUS dir., *Kathleen Ferrier : a Memoir*, Hamish Hamilton, Londres, 1954, 2e éd. 1969 (six remarquables contributions de proches de Kathleen Ferrier – John Barbirolli, Benjamin Britten, Neville Cardus, Roy Henderson, Gerald Moore et Bruno Walter –, avec une discographie)

J. CULSHAW, *Putting the Record Straight : the Autobiography of John Culshaw*, Secker & Warburg, Londres, 1981

W. FERRIER, *The Life of Kathleen Ferrier*, Hamish Hamilton, 1955 (une biographie attachante, par la sœur de Kathleen)

C. FIFIELD dir., *Klever Kaff. Letters and Diaries of Kathleen Ferrier*, Boydell Press, Woodbridge, 2003 (recueil de lettres)

M. LEONARD, *Kathleen : the Life of Kathleen Ferrier, 1912-1953*,

Copyrighted material

Hutchinson, Londres, 1988 (sans doute la meilleure biographie de Kathleen Ferrier, avec la contribution de Winifred Ferrier)
B. MAILLIET LE PENVEN, *La Voix de Kathleen Ferrier : essai*, Balland, Paris, 1997
C. RIGBY, *Kathleen Ferrier : a Biography*, Robert Hale, Londres, 1955 (biographie controversée et contestée sur certains points, mais iconographie originale)
J. SPYCKET, *Kathleen Ferrier*, Payot, Lausanne, 1990, nouv. éd. *La Vie brève de Kathleen Ferrier*, Fayard 2003 (biographie en français très documentée, remarquable iconographie)
J. B. STEANE, *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, Duckworth, Londres, 1974 *; Singers of the Century*, pp. 61-65, *ibid.*, 1996.

Vidéographie

Kathleen Ferrier. An Ordinary Diva, réalisation de Suzanne Phillips pour la B.B.C. (2004), DVD et CD audio Decca 074 3067.

Discographie complémentaire

J.-S. BACH, *Messe en si mineur*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Walther Ludwig, Alfred Poell, Paul Schöffler, Orchestre symphonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (1950) ; avec Suzanne Danco, Peter Pears, Bruce Boyce, Norman Walker, B.B.C. Chorus, Boyd Neel Orchestra, direction George Enesco (1951) ; *Passion selon saint Matthieu*, avec Irmgard Seefried, Walther Berry, Otto Edelmann, Orchestre symphonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (1950).
Airs de Bach et de Haendel (en anglais), Orchestre philharmonique de Londres, direction Adrian Boult (1952).
L. BERKELEY, *Four Poems of St. Teresa of Avila*, avec A. Goldsborough (1948).
Lieder de Brahms, Schubert et Schuman, avec Bruno Walter au piano (festival d'Édimbourg 1949) ; avec Phyllis Spurr, John Newmark ou Benjamin Britten au piano (1947, 1949, 1950, 1952).
B. BRITTEN, *The Rape of Lucretia*, rôle-titre, avec Peter Pears (Male Chorus), Joan Cross (Female Chorus), Owen Brannigan (Collatinus), English Opera Group Orchestra, direction Reginald Goodall (1946) ; *Spring Symphony*, avec Peter Pears et Jo Vincent, direction Eduard van Beinum (1949)
E. CHAUSSON, *Poème de l'amour et de la mer*, Hallé Orchestra,

Copyrighted material

direction John Barbirolli (1951)
E. ELGAR, *Land of Hope and Glory* (extraits), Hallé Orchestra, direction John Barbirolli (1951).
Arias de Greene et Haendel, avec Gerald Moore au piano (1944-1945).
Arias et lieder de Haendel, Purcell, Wolf..., avec Phyllis Spurr au piano (1949).

Copyrighted material

FEUERMANN EMANUEL (1902-1942)

Introduction

Par sa stature et son aura, Pablo Casals (1876-1973) a quelque peu éclipsé deux autres authentiques génies du violoncelle nés au tout début du xxe siècle, Emanuel Feuermann et Gregor Piatigorsky (1903-1976). Plus sans doute que Casals, Feuermann a pourtant révolutionné la technique de son instrument, à un point tel que l'on a pu dire de lui qu'il était le premier violoncelliste à avoir joué avec l'aisance d'un violoniste.

• Le génie foudroyé

Emanuel Feuermann naît le 22 novembre 1902 à Kolomea (Kolomyja en polonais), en Galicie, province qui appartient alors à l'Empire austro-hongrois (cette ville est aujourd'hui Kolomyya, en Ukraine). Il commence ses études musicales avec son père, qui joue du violon et du violoncelle. Enfant prodige du violon, son frère aîné, Zigmund Feuermann (1900-1952), interprète à onze ans à peine des concertos sous la direction d'Arthur Nikisch et de Felix Weingartner ; il se produira ultérieurement avec son frère cadet, notamment dans le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms. À Vienne, où sa famille se fixe en 1908, Emanuel travaille en privé avec Anton Walter. À neuf ans, il prend des leçons avec Friedrich Buxbaum, premier violoncelliste de l'Orchestre philharmonique de Vienne et membre du prestigieux Quatuor Rosé.

Copyrighted material

En 1912 se produit un événement décisif pour l'orientation de sa carrière : il entend Casals lors de ses débuts à Vienne. Il donne son premier concert public en février 1914, jouant le *Deuxième Concerto pour violoncelle* de Joseph Haydn avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Weingartner : il n'a que onze ans. Très vite, il va se perfectionner au Conservatoire de Leipzig (1917-1919) auprès de l'incontournable Julius Klengel, qui forme à cette époque l'élite de l'école allemande du violoncelle : Paul Grümmer, futur membre du Quatuor Busch et maître de Nikolaus Harnoncourt, Ludwig Hoelscher, qui jouera en trio avec le pianiste Walter Gieseking et le violoniste Gerhard Taschner, Alfred Wallenstein, qui sera violoncelle solo de l'Orchestre symphonique de Chicago puis de l'Orchestre philharmonique de New York, et Gregor Piatigorsky, son cadet de quelques mois. En 1919, Feuermann est engagé comme violoncelle solo à l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, devient professeur au Conservatoire de cette ville et entre dans le Quatuor du Gürzenich ; il remplace à ces postes le grand Friedrich Grützmacher.

De retour à Vienne en 1923, Feuermann développe sa carrière de soliste, qui s'étend rapidement au monde entier. C'est en mai 1928 et en octobre 1929 qu'il réalise, en deux sessions, ce qui est considéré comme le premier enregistrement commercial du *Concerto pour violoncelle* de Dvorák, avec Michael Taube à la tête de la Staatskapelle de Berlin. Professeur de violoncelle à la Hochschule für Musik de Berlin (1929-1933), où il succède à Hugo Becker, il forme en 1929, avec Joseph Wolfsthal (violon) et le compositeur Paul Hindemith – par ailleurs remarquable altiste –, un trio à cordes qui restera l'un des plus célèbres du xxe siècle. Szymon Goldberg remplacera Wolfsthal à la mort de ce dernier, en 1931 ; c'est cette formation qui crée le 17 mars 1933 le *Deuxième Trio pour violon, alto et violoncelle* de Paul Hindemith. La profonde

Copyrighted material

amitié qui lie Feuermann à Hindemith prendra malheureusement fin en 1940, lorsque le compositeur allemand confiera la création de son *Concerto pour violoncelle* – pourtant écrit pour Feuermann – à Piatigorsky. Feuermann, qui est juif, est déchu de toutes ses fonctions par les nazis en 1933. Il effectue ses débuts à New York le 2 janvier 1935, jouant le *Deuxième Concerto pour violoncelle* de Haydn avec l'Orchestre philharmonique symphonique de New York sous la direction de Bruno Walter. Il se fixe en Suisse, à Zurich (1937-1938), puis émigre aux États-Unis, où il arrive en octobre 1938. En 1939, il enregistre au côté de Jascha Heifetz une version historique du *Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms avec Eugene Ormandy à la tête de l'Orchestre de Philadelphie. En 1941, il est nommé professeur au Curtis Institute of Music de Philadelphie. Il est à cette époque le partenaire régulier d'un prestigieux trio où le violon est tenu par Heifetz et le piano par Arthur Rubinstein ; ce trio grave en 1941 des versions fameuses de trios pour piano, violon et violoncelle de Beethoven (*Septième Trio « L'Archiduc »*), Schubert (*Premier Trio*) et Brahms (*Premier Trio*). Feuermann choisit la nationalité américaine quelques mois avant qu'une mort prématurée lors d'une intervention chirurgicale bénigne, le 25 mai 1942 à New York, ne mette un terme à un parcours artistique qui n'avait pas encore atteint son apogée. Feuermann, qui a notamment joué sur un David Tecchler, un Montagnana et un Stradivarius de 1727, le « De Munck », a créé le *Concerto pour violoncelle et orchestre de chambre* de Ernst Toch (1925) et la *Rapsodie pour violoncelle et orchestre* de Jean Rivier (1928). Parmi ses élèves figurent le Japonais Hideo Saito, la Britannique Florence Hooton, les Américains George Neikrug, Bernard Greenhouse – cofondateur, en 1955, du Beaux Arts Trio, auquel il appartiendra jusqu'en 1989 –, Claus Adam – membre du

Copyrighted material

Quatuor Juilliard de 1955 à 1974 – et l'Américaine d'origine canadienne Zara Nelsova.

• Élégance et sensibilité

Doté de moyens réellement exceptionnels, Emanuel Feuermann impressionne avant tout par la sobriété de son phrasé, l'élégance de sa sonorité et le naturel de sa respiration musicale. En dehors des œuvres déjà citées, on retiendra encore, dans son legs discographique, la *Première Sonate pour violoncelle et piano* de Brahms (avec Theo van der Pas, 1934), le poème symphonique *Don Quichotte* de Richard Strauss avec Arturo Toscanini à la tête de l'Orchestre symphonique de la N.B.C. (1938), *Schelomo* de Ernest Bloch avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette de Leopold Stokowski (1939), la *Sérénade pour trio à cordes* de Ernst von Dohnányi et le *Divertimento « Puchberg »*, K 563, pour violon, alto et violoncelle, de Mozart (avec Heifetz et l'altiste William Primrose, 1941), ainsi que plusieurs enregistrements du *Deuxième Concerto pour violoncelle*, en *ré* majeur, de Joseph Haydn. On y retrouvera la franchise des attaques, la virtuosité des traits et la solidité de construction qui donnent à son jeu un caractère étonnement moderne, mais aussi un tempérament de feu et une très fine sensibilité qui lui valent d'occuper une place de premier plan dans l'histoire de son instrument.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. BUNTING, *Essay on the Craft of Cello Playing*, Cambridge Univ. Press, New York, 1982
M. CAMPBELL, *The Great Cellists*, North Trafalgar Square Publishing, North Pomfret (Vermont), 1989
E. M. ENNULAT, *Arnold Schoenberg Correspondence : a Collection*

Copyrighted material

of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, and Olin Downes, Scarecrow Press, Metuchen (N.J.), 1991
S. W. ITZKOFF, *Emanuel Feuermann, Virtuoso : a Biography*, Univ. of Alabama Press, Tuscaloosa (Alabama), 1979, 2e éd. Reimund-Maier-Verlag, Schweinfurt, 1995
J. SAMUELS, « A Complete Discography of the recordings of Emanuel Feuermann », in *Journal of the Association for Recorded Sound Collections*, vol. XII, nº 1-3, pp. 33-77 et 196-239, 1980.

Copyrighted material

FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)

Soprano catalane dont la voix est intimement associée au renouveau de la musique ancienne, Montserrat Figueras a su faire revivre, en près de quarante années de carrière, un vaste répertoire qu'elle a personnellement contribué à tirer de l'oubli. Son rayonnement sur la scène musicale internationale est inséparable de celui de son mari et partenaire artistique, le gambiste et chef de chœur catalan Jordi Savall.

Née le 15 mars 1942 à Barcelone dans une famille de mélomanes, Montserrat Figueras étudie très tôt le chant et s'intéresse aux traditions musicales. Au conservatoire de Barcelone, elle fait connaissance de Jordi Savall et ils participent aux travaux de l'ensemble Ars Musicae, qui joue un rôle important dans le regain d'intérêt pour la musique ancienne. Leur formation musicale trouve son couronnement lorsqu'en 1968 – année de leur mariage – ils intègrent tous deux la Schola Cantorum de Bâle (Suisse), alors à la pointe du mouvement de redécouverte des sources musicales européennes. En 1974, Jordi Savall est choisi pour y succéder, au poste de professeur de viole, à son maître August Wenzinger. C'est là qu'avec Montserrat Figueras, le luthiste américain Hopkinson Smith et le bassoniste-flûtiste-percussionniste argentin Lorenzo Alpert, il fonde son premier ensemble, Hespèrion XX (devenu Hespèrion XXI en l'an 2000).

Le premier disque d'Hespèrion XX explore les musiques juives et chrétiennes de l'Espagne entre 1450 et 1550, et l'ensemble

Copyrighted material

intègre très tôt à son répertoire la tradition mozarabe. C'est le début d'une enthousiasmante entreprise de redécouverte des musiques italiennes et ibériques, du Moyen Âge à l'époque baroque. Concerts et enregistrements se succèdent à un rythme soutenu. Ils sont marqués pour Montserrat Figueras par d'éclatants succès comme le *Lamento della Ninfa* de Monteverdi et l'anonyme *Cant de la Sibil.la*, un drame liturgique catalan du XIVe siècle traditionnellement chanté la veille de Noël.

Aussi à l'aise dans les mélodies populaires que dans les formes savantes, Montserrat Figueras donne à tout ce qu'elle chante un air de spontanéité et de naturel qui allie sans hiatus sens dramatique et fantaisie jaillissante. En toutes circonstances, elle fait entendre, comme le soulignera le titre d'un disque bien postérieur, la « voix de l'émotion » plutôt que la rigueur académique.

À la fin des années 1980, Montserrat Figueras et Jordi Savall créent deux nouveaux ensembles, La Capella Reial de Catalunya (1987), dédiée aux musiques vocales méditerranéennes, et Le Concert des Nations (1989), qui se consacre à la musique baroque. En 1991, le succès du film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde*, où la musique du Concert des Nations joue un rôle essentiel, élargit leur audience et fait du duo Savall-Figueras un couple star de la musique ancienne. Tous deux créent en 1998 leur propre maison de production de disques, Alia Vox. Dans les années 2000, ils poussent jusqu'au Proche-Orient musulman leur goût du dialogue des cultures et associent à leurs ensembles de nombreux musiciens invités, parmi lesquels leurs enfants, Arianna (voix et harpe) et Ferran (voix et théorbe) Savall. La personnalité de Monserrat Figueras est particulièrement présente dans le disque *Ninna Nanna* (2002), consacré à des berceuses anciennes. Elle y revisite les traditions musicales les plus diverses au service de ce qu'elle définit

Copyrighted material

elle-même comme « un espace de profonds symboles ancestraux où la musique et la parole sont un lien de pure émotion et d'authenticité ». Montserrat Figueras s'éteint le 23 novembre 2011, à Barcelone.

E.U.

Copyrighted material

FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)

L'Amérique l'avait adopté comme l'un des représentants les plus authentiques du piano tchèque. Né à Napajedla, le 11 février 1912, Rudolf Firkušný fait ses études musicales à Brno, dans la classe de Růzena Kurzová au conservatoire (1920-1927) et à l'université. Parallèlement, il travaille la composition avec Janáček dès 1919. En 1922, il joue le *Concerto du couronnement* de Mozart à Prague. Mais ses débuts d'enfant prodige furent vite oubliés pour lui permettre d'acquérir une solide formation : au Conservatoire de Prague, il étudie la théorie avec Vilém Kurz et Rudolf Karel, puis la composition avec Josef Suk (1929-1930). Il va alors se perfectionner avec Artur Schnabel à New York (1932). Sa carrière débute rapidement dans son pays natal. Sa double formation de pianiste et de compositeur le prédispose à s'intéresser à la musique contemporaine. Dès ses débuts, il devient le champion de la musique de Janáček. Il est aussi l'ami intime de Martinů, dont il crée le *Concerto pour piano n° 2* sous la direction de Václav Talich (Prague, 1935). En 1938, il effectue sa première tournée américaine. La guerre le surprend à Paris, où il séjournait régulièrement. En 1940, il y crée la *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* de Martinů avec Pierre Fournier. Puis il se réfugie à Marseille, où la comtesse Pastré l'héberge le temps d'obtenir un visa pour les États-Unis. Il se fixe alors à New York. De retour en Europe après la fin des hostilités, il se produit au Printemps musical de Prague en 1946, mais ne rejouera plus dans son pays natal avant la chute du régime communiste. Il adopte la nationalité américaine en 1948. Parmi les

Copyrighted material

étapes importantes de sa carrière outre-Atlantique figurent les créations des concertos pour piano de Gian Carlo Menotti (Orchestre symphonique de Boston, 2 novembre 1945), de Howard Hanson (31 décembre 1948), ainsi que des troisième (Orchestre symphonique de Dallas, 20 novembre 1949) et quatrième ("Incantation", Symphony of the Air, New York, 4 octobre 1956) concertos de Martinů, qu'il lui avait commandés. Il crée également des partitions de Carlisle Floyd et de Richard Yardumian et joue régulièrement les œuvres d'Alberto Ginastera et Samuel Barber. Sa carrière prend un essor international, jusqu'en Asie et en Australie, où il fait une importante tournée en 1958-1959. Il se produit régulièrement en Europe occidentale et est considéré partout comme le champion de la musique tchèque. Membre de la présidence du Berkshire Music Centre de Tanglewood à partir de 1946, il enseigne à la Music School d'Aspen (Colorado) et commence à donner des cours d'interprétation à la Juilliard School of Music de New York en 1965. Passionné de musique de chambre, ses partenaires sont Nathan Milstein, Janos Starker ou les membres du Quatuor Juilliard. En 1990, il accepte de retourner à Prague pour un concert triomphal. Il meurt près de New York, à Staatsburg, le 19 juillet 1994.

Firkušný était le type même de l'antivirtuose. Il possédait une technique brillante et était l'un des plus illustres représentants de la filiation pianistique d'Europe centrale formée par Leschetizky, au même titre que Rubinstein, Horszowski ou Braïlowski. Il était considéré comme l'interprète de référence de la musique de Janáček et a largement contribué à faire connaître les pièces pour piano et la musique de chambre de Dvořák. Il a également composé (un concerto pour piano, un quatuor à cordes et un certain nombre d'études et d'agréables miniatures pour piano). Avec le violoniste Rafael Druian, il a réalisé une édition complète des sonates pour violon et piano de Mozart (1979). Il a également collaboré à

Copyrighted material

plusieurs revues musicales américaines et publié *The Story of Twentieth Century Music* (New York, 1948).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FISCHER EDWIN (1886-1960)

On ne résistera pas à l'envie d'appliquer à Edwin Fischer la définition que Romain Rolland donnait de la sonate *Appassionata* de Beethoven : « un torrent de feu dans un lit de granite ». Peu auront su en effet conjuguer comme lui la passion la plus brûlante avec une rigueur humblement acceptée. Possédé de la divine ivresse que donne la liberté, Edwin Fischer emplit ses interprétations d'une vie tour à tour débordante et sereine. Bach y retrouve son souffle puissant, Mozart son fragile équilibre entre larmes et rires, Beethoven cet élan dramatique qui n'appartient qu'à lui. Avec Edwin Fischer, c'est dans le mouvement que s'éveille la musique.

Edwin Fischer naît à Bâle, en Suisse, le 6 octobre 1886. La famille est musicienne : le père, hautboïste à l'orchestre municipal de Bâle, s'adonne avec passion à la musique de chambre comme altiste dans un quatuor à cordes. Dès ses quatre ans, Edwin Fischer aborde l'étude du piano et entre à dix ans (1896) au Conservatoire de sa ville natale. Il y travaille, jusqu'à la mort de son père en 1904, avec Hans Huber. Il s'installe alors à Berlin. Il entre au conservatoire Stern, où il étudie avec Martin Krause (1904-1905). Âgé à peine de dix-neuf ans, il est jugé digne d'y enseigner, ce qu'il fera jusqu'à la Première Guerre mondiale (1905-1914). Eugen d'Albert guide de ses conseils ses premiers pas dans la carrière de soliste. Après avoir débuté en accompagnant le chanteur Ludwig Willner, il se produit en récital et, pour les concertos, trouve les plus grands chefs comme partenaires : Nikisch, Weingartner, Beecham, Walter, Mengelberg, Furtwängler. Depuis toujours, cependant, la direction d'orchestre le passionne, de même que le fascine ce

Copyrighted material

répertoire orchestral et concertant du XVIIIe siècle sur lequel pèse une fausse tradition d'ennui et dont l'esprit échappe à ses contemporains. Alors, parallèlement à une carrière instrumentale qui continue à se développer, Edwin Fischer se lance dans celle de chef, qui lui permet de redonner vie, avec des formations aux effectifs enfin appropriés, à Bach, Mozart ou Haydn. Cela à la tête du Musikverein de Lübeck (1926-1928) et du Bachverein de Munich (1928-1932), avant qu'il ne fonde son propre orchestre de chambre à Berlin. Le premier, il renoue avec les habitudes de Mozart et dirige de son clavier l'orchestre qui accompagne les concertos de l'époque classique. En 1930 — imagine-t-on plus belle succession ? — il prend la suite d'Artur Schnabel à la Musikhochschule de Berlin et l'assume jusqu'en 1939. En 1942 il se réfugie en Suisse, où il fonde un trio fameux avec Enrico Mainardi (violoncelle) et Carl Flesch (violon) ; ce dernier y sera successivement remplacé par Karl Kulenkampf et Wolfgang Schneiderhan. Malgré une célébrité croissante qui ne lui est venue que sur le tard, il se consacre essentiellement à l'enseignement à partir de 1945 et donne à Lucerne des cours d'interprétation très suivis. Parmi ses principaux élèves, il convient de citer Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda et Reine Gianoli. Il crée à cette époque une fondation pour aider les jeunes musiciens et s'investit beaucoup dans l'édition des œuvres pour clavier de Bach, des sonates pour piano de Mozart et de celles pour piano et violon de Beethoven. Quand il meurt à Zurich, le 24 janvier 1960, il nous laisse deux ouvrages — *Jean-Sébastien Bach* (1949) et *Considérations sur la musique* (1951) — ainsi que quelques partitions : des lieder, des œuvres pour piano et la transcription pour cet instrument de pages de Mozart.

Le génie vit mal la tranquillité des habitudes. Ne s'aventurant quasiment jamais dans la musique de son temps, Edwin Fischer

Copyrighted material

réservait ses audaces aux œuvres du XVIIIe siècle, qu'il ressuscite littéralement, et aux grandes partitions du romantisme triomphant. Resterait-il aussi présent dans nos mémoires sans cet engagement total de soi, sans ces risques pris parfois au-delà du raisonnable mais sans lesquels peut-être le charme sous lequel il nous tient se serait depuis longtemps éventé ? Interprète romantique, il l'est avec fougue et poésie. Témoins ces Schubert à l'énergie rayonnante, ces Beethoven qu'il nous jette à la figure comme autant de provocations, ce *Deuxième Concerto pour piano* de Brahms avec Furtwängler où, au-delà d'une avalanche d'accrochages techniques — il s'agit, il est vrai, d'un concert public à une époque où le triomphe de l'esprit s'embarrassait peu des contraintes de l'exactitude — se dessine un prodigieux talent d'architecte. Romantique certes, mais pas seulement. Bach fut la passion de toute une vie. Le premier, il ose l'enregistrement intégral du *Clavecin bien tempéré* — considéré jusque-là comme un simple exercice didactique et digital — ainsi que celui des concertos pour clavier. Et il l'aborde avec une clarté, une liberté de ton si extraordinaires que, depuis les années trente, il s'impose encore à nous avec une souveraine évidence que les modes successives n'ont pas réussi à brouiller. Mais s'il fallait choisir le plus précieux dans ce somptueux héritage, ce serait sans doute sa vision des concertos pour piano de Mozart. Un Mozart dont il préserve miraculeusement la sveltesse du romantisme pesant dont on l'avait trop souvent affublé, un Mozart grave avec pudeur ou gai jusqu'au fou rire, un Mozart dont la secrète déchirure teinte en mineur la virtuosité la plus brillante, un Mozart qui, sans lui, nous serait certainement moins proche. Bien peu depuis Edwin Fischer — seuls sans doute une Clara Haskil ou un Rudolf Serkin — ont su nous y offrir ce bouleversant mélange d'humaine chaleur et de perfection divine.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Copyrighted material

FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)

Introduction

Parmi tous les chanteurs qui ont illustré le monde de la musique enregistrée, Dietrich Fischer-Dieskau occupe une place très particulière. Il a su en effet mener une éblouissante carrière lyrique tout en se consacrant avec une inlassable ténacité au renouveau du lied allemand. De surcroît, une insatiable curiosité, une science vocale inégalée et un courage qui n'a pas craint de devancer les modes lui ont ouvert un répertoire immense qui s'étend des compositeurs baroques aux créations du XXe siècle, de la mélodie française aux opéras russes. Le « baryton du siècle », maître styliste des univers les plus divers, nous entraîne à sa suite, au concert comme au disque, dans des aventures esthétiques sans cesse renouvelées.

• Naissance d'un révolutionnaire

Dietrich Fischer-Dieskau naît à Berlin le 28 mai 1925. Dès ses seize ans, il travaille sa voix avec Georg A. Walter et mène parallèlement des études universitaires poussées. Admis en 1942 à la Musikhochschule de Berlin, il devient l'élève d'Hermann Weissenborn. Incorporé dans la Wehrmacht en 1943, il termine la guerre dans un camp de prisonniers de l'armée américaine en Italie, où il donne en 1945 un premier récital Schubert. En 1947, il reprend sa formation à la Musikhochschule de Berlin, enregistre pour la

Copyrighted material

première fois – pour la radio – le cycle de lieder *Winterreise* (« Voyage d'hiver ») de Schubert, et débute en concert, dans *Un requiem allemand* de Brahms, à Fribourg-en-Brisgau. L'année suivante, il débute à la Städtische Oper de Berlin dans le rôle de Posa (*Don Carlo* de Verdi) sous la direction de Ferenc Fricsay ; la prestigieuse institution le recrute immédiatement dans l'emploi de premier baryton. En 1949, Fischer-Dieskau épouse la violoncelliste Irmgard Poppen, qui lui donnera trois fils et disparaîtra en 1963 ; il se remariera en 1965 avec la comédienne Ruth Leuwerik, puis, en 1977, avec la soprano Julia Varady. Invité par le festival de Salzbourg en 1951, il y chante les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler sous la direction de Wilhelm Furtwängler ; cette même année, il débute au festival d'Édimbourg et enregistre son premier récital de lieder avec celui qui deviendra son accompagnateur emblématique, Gerald Moore. En 1952, il chante le cycle *Winterreise* au festival de Prades devant un Pau Casals profondément impressionné par la perfection de ce jeune talent, et incarne Kurwenal, toujours sous la baguette de Wilhelm Furtwängler et en compagnie de Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus et Josef Greindl, dans le premier enregistrement mondial en studio de *Tristan et Isolde* de Wagner. Bayreuth ne tarde pas à l'appeler pour lui confier en 1954 le rôle de Wolfram (*Tannhäuser*, dirigé par André Cluytens) et, en 1956, celui d'Amfortas dans une production de *Parsifal* demeurée célèbre, avec Ramón Vinay, Martha Mödl et la baguette inspirée de Hans Knappertsbusch. Dietrich Fischer-Dieskau entre en 1957 dans la troupe de la Staatsoper de Vienne, participe en 1961 à la réouverture de la Deutsche Oper de Berlin en chantant le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart sous la direction de Ferenc Fricsay. En 1963, il apparaît dans Barak de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss, donné au Nationaltheater de

Copyrighted material

Munich à l'occasion de la réouverture de cette salle prestigieuse, qu'il choisira comme second port d'attache.

• Le verbe et la musique

C'est le départ d'une carrière internationale qui, menée avec sagesse, durera presque quarante ans et couvre avec un bonheur constant des domaines aussi divers que l'oratorio, l'opéra et la musique symphonique. En 1965, Fischer-Dieskau débute au Covent Garden de Londres, dans le rôle de Mandryka (*Arabella* de Richard Strauss, sous la direction de Georg Solti) ; en 1966, il chante à la Staatsoper de Vienne le rôle-titre de *Falstaff* de Verdi dans la prestigieuse mise en scène de Luchino Visconti, sous la direction de Leonard Bernstein. C'est cette même année qu'il commence, avec le pianiste Gerald Moore, l'enregistrement de l'intégrale des lieder pour voix d'homme de Schubert, une entreprise qui ne s'achèvera qu'en 1972. Avant que le goût ne s'en répande dans le public, il s'intéresse à Heinrich Schütz, Alessandro Scarlatti, Georg Philipp Telemann... et s'expose dans des partitions alors aussi peu fréquentées que les *Leçons de ténèbres* de François Couperin, les cantates *Orphée* de Louis-Nicolas Clérambault ou *Thétis* de Jean-Philippe Rameau.

Très tôt, il se distingue dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach avec une autorité et une sensibilité exceptionnelles. Le disque garde la trace de nombreuses cantates du Cantor de Leipzig dirigées par Karl Ristenpart, d'un *Magnificat* où il retrouve Ernst Haeffliger, Maria Stader, Hertha Töpper et la baguette de Karl Richter (1961), ainsi que de ses participations à la *Messe en si* et à la *Passion selon saint Matthieu* avec des chefs aussi différents que Karl Richter et Otto Klemperer. On peut l'entendre dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck, *Giulio Cesare* de Haendel (dirigé par Karl Böhm) et une

Copyrighted material

mémorable *Création* de Haydn signée Herbert von Karajan, momentanément interrompue, en 1966, par la mort de Fritz Wunderlich.

Dietrich Fischer-Dieskau incarne avec moins de souveraine aisance les personnages mozartiens – le Comte Almaviva des *Noces de Figaro*, Don Giovanni – mais se révèle, sous la direction de Ferenc Fricsay un inattendu et irrésistible Papageno (*La Flûte enchantée*, 1958), que sa haute taille lui a interdit de chanter sur scène. Malgré ce que certains puristes taxent d'excès d'intellectualisme et de manque d'*italianità*, il chante Falstaff à Vienne et participe à des enregistrements verdiens qui font toujours référence : un *Rigoletto* dont il assume le rôle-titre avec un engagement passionné (aux côtés de Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, sous la baguette et Rafael Kubelík, 1963) et un *Don Carlo* (avec Nicolai Ghiaurov, Carlo Bergonzi, Martti Talvela, Renata Tebaldi, Grace Bumbry, direction de Georg Solti, 1965). Sa réussite n'est pas moindre au royaume de Richard Strauss, où il faut citer comme proches de l'idéal ses gravures de *Capriccio* (Olivier, avec Elisabeth Schwarzkopf, Eberhardt Wächter, Nicolai Gedda, Hans Hotter, Christa Ludwig, Anna Moffo et Wolfgang Sawallisch, 1959) et d'*Arabella* (Mandryka, avec Lisa Della Casa et Josef Keilberth, 1964). La moisson wagnérienne est abondante sur scène – Wotan de *L'Or du Rhin* au festival de Pâques de Salzbourg en 1968 avec Herbert von Karajan (resté sans lendemain, cependant), Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs*) à Munich en 1980 avec Julia Varady, René Kollo, Kurt Moll, Peter Schreier et Wolfgang Sawallisch (sa prise de rôle avait eu lieu en 1976, à la Deutsche Oper de Berlin, sous la direction d'Eugen Jochum) – mais surtout au disque : *Le Vaisseau fantôme* (le Hollandais, avec Gottlob Frick, Fritz Wunderlich et Franz Konwitschny, 1960), *Lohengrin* (Friedrich von Telramund, avec Jess Thomas, Elisabeth Grümmer,

Copyrighted material

Christa Ludwig, Gottlob Frick, Rudolf Kempe, 1962), *Tannhäuser* (Wolfram von Eschenbach, avec Gottlob Frick, Fritz Wunderlich, Gerhard Unger, Elisabeth Grümmer, Lisa Otto, Franz Konwitschny, 1960), *Le Crépuscule des dieux* (Gunther, avec Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Gustav Neidlinger, Gottlob Frick, Christa Ludwig, Lucia Popp, Georg Solti, 1964), et un deuxième *Tristan et Isolde* (Kurwenal, avec René Kollo, Kurt Moll, Margaret Price, Brigitte Fassbänder, Anton Dermota et Carlos Kleiber, 1980, 1981 et 1982).

En 1973, Dietrich Fischer-Dieskau commence à pratiquer la direction d'orchestre. Il fait ses adieux à la scène lyrique en 1983, et commence à enseigner à la Hochschule der Künste de Berlin. En 1985, il interprète au festival de Salzbourg de larges extraits de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen. Il cesse définitivement de chanter sur scène en 1992 – il se produira cependant encore comme récitant –, et consacre de plus en plus de temps à une passion ancienne : la peinture. Il meurt le 18 mai 2012, à Berg, en Bavière.

• Découvreur et bâtisseur

Loin de se limiter au confort du grand répertoire, Dietrich Fischer-Dieskau aime se risquer en des terres plus exotiques, dont il laisse de nombreux enregistrements : *Christus* de Franz Liszt (avec Antal Dorati, 1962), *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók en allemand (le Duc Barbe-Bleue, avec Julia Varady et Ferenc Fricsay, 1978), *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni (rôle-titre, avec Ferdinand Leitner, 1969), la *Quatorzième Symphonie* de Chostakovitch (avec Julia Varady et Bernard Haitink, 1980), la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky (avec Lorin Maazel, 1981), le requiem *Als Flieder jüngst mir im Garten blüht* (avec Wolfgang Sawallisch, 1987) et *Cardillac*

Copyrighted material

(rôle-titre, avec Joseph Keilberth, 1968) d'Hindemith, sans oublier *Wozzeck* et *Lulu* d'Alban Berg sous la direction de Karl Böhm (1965 et 1968, respectivement).

Impressionnante est la liste des partitions dont il a assuré la création : *Three Songs*, opus 45, de Samuel Barber (1974), *War Requiem* (1962), *Cantata Misericordium* (1963) et *Songs and Proverbs of William Blake*, opus 74 (qui lui sont dédiés, 1965), de Benjamin Britten, *Rosa Mystica*, opus 40 (1973), *Leb wohl, Frau Welt*, opus 43 (1974) et *An die Nachgeborenen*, opus 42 (1975), de Gottfried von Einem, *Gesangsszene* (1964) de Karl Amadeus Hartmann, *Fünf neapolitanische Lieder* (1956) et *Élégie pour de jeunes amants* (en allemand, rôle de Gregor Mittenhofer, 1961) de Hans Werner Henze, *Les Espaces du sommeil* (1978) de Witold Lutosławski, *Holofernes* (1981) de Siegfried Matthus, *Ein Totentanz* (1960), *Zyklus* (1971), *Lear* (rôle-titre, écrit à son intention, 1978), le *Requiem* (1982), *Tre poemi de Michelangelo* (composé pour le soixantième anniversaire de Fischer-Dieskau, 1986) et *Shine and Dark* (1991) d'Aribert Reimann, *Umsungen* (1984) et *Dies* (1986) de Wolfgang Rihm, *... der die Gesänge zer schlug (Stele für Paul Celan)* de Peter Ruzicka (1985), *Abraham and Isaac* (1964) de Stravinski, *The Vision of St Augustine* (1966) de Michael Tippett, la *Cinquième Symphonie* (1987) d'Isang Yun...

• Les mots chantent

Dans les années de l'immédiat après-guerre, le lied ne séduisait guère les foules. Il a fallu toute l'agissante conviction de Dietrich Fischer-Dieskau pour imposer aux organisateurs de concerts et aux mélomanes la poésie discrète de ces « Lieder-Abende » née de la nudité du dialogue d'une voix et d'un piano. C'est chose faite aujourd'hui. Fischer-Dieskau fut d'abord le médiateur de la grande

Copyrighted material

tradition du lied germanique. Le premier, il offre au disque d'incontournables intégrales des œuvres pour voix d'homme de Beethoven (*An die Ferne Geliebte*, avec Jörg Demus, 1966), Schubert, Schumann, Brahms, Richard Strauss et Wolf. Certains cycles – de Schubert, le *Voyage d'hiver*, *La Belle Meunière*, *Le Chant du cygne* – seront sans cesse revisités, avec de nouveaux partenaires, en quête d'une vérité nouvelle. La sensibilité exacerbée de Schumann et le pointillisme de Wolf trouvent en lui un traducteur idéal, peut-être plus indiscutable encore que dans Schubert. Nommer tous ceux qui se sont fait une gloire, non pas de l'accompagner mais de lui apporter un contre-chant fondamental, témoigne des hauteurs où se situe l'inspiration de Dietrich Fischer-Dieskau : Gerald Moore, Sviatoslav Richter, Leonard Bernstein, Jörg Demus, Christoph Eschenbach, Wolfgang Sawallisch, Murray Perahia, Hartmut Höll, Alfred Brendel, Daniel Barenboim, Karl Engel, Aribert Reimann, Maurizio Pollini, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Benjamin Britten, Wilhelm Kempff...

Il fut en outre un infatigable explorateur de pages ignorées, malgré leur valeur et leur charme. Plus de 3 000 lieder dus à une bonne centaine de compositeurs différents – parmi lesquels Carl Friedrich Zelter, Carl Loewe, Louis Spohr, Giacomo Meyerbeer, Peter Cornelius, Franz Liszt, Max Reger, Hans Pfitzner, Hermann Reutter, Charles Ives, Boris Blacher, Benjamin Britten et Béla Bartók – ont repris, grâce à lui, place au disque ou dans les récitals. La mélodie française n'a pas pour autant été oubliée – avec Fauré, Debussy, Ravel et Poulenc – et a trouvé en lui un interprète aussi attentif que perfectionniste.

Cet éternel insatisfait qui sans cesse a questionné quelques œuvres essentielles, cet affamé de musiques négligées ou inédites est avant tout un extraordinaire conteur. Nourri par une très riche

Copyrighted material

culture littéraire, Dietrich Fischer-Dieskau sait scruter textes et partitions pour que notes et mots parlent avec toute leur saveur et tout leur naturel. Son étude approfondie des textes lui permet d'en faire ressortir les intentions les plus intimes, même quand la musique semble les ignorer. Il n'y pas là recherche artificielle de sens caché, ni excessif goût de la sophistication, mais quête absolue de la plus simple beauté. La phrase, qui semble alors totalement improvisée, s'échappe de la prison des barres de mesure. Docile à la moindre inflexion verbale, la voix joue en toute liberté avec les variations de couleur et le rythme des respirations. Avec un legato admirablement contrôlé, un mezzo voce magique, un timbre à la fois clair et profond ainsi qu'une gravité expressive exemplaire, Dietrich Fischer-Dieskau, tout entier accompli dès ses débuts, a donné au lied allemand une densité émotionnelle rare et un rayonnement universel. Vénéré par toute une génération d'interprètes, il a su conjuguer dans un art unique deux termes a priori inconciliables : évidence et raffinement.

Pierre BRETON

Bibliographie

Écrits de Dietrich Fischer-Dieskau

Auf den Spuren der Schubert-Lieder : Werden, Wesen, Wirkung, Brockhaus, Wiesbaden, 1971 (trad. franç. M.-F. Demet, *Les Lieder de Schubert*, Robert Laffont, Paris, 1979)
Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger, DVA, Stuttgart, 1974 (trad. franç. L. Touzin-Bauer et C. Gaulin, *Wagner et Nietzsche : l'initiateur et son apostat*, F. Van De Velde, Paris, 1979)
Robert Schumann, Wort und Musik das Volkalwerk, DVA, 1981 (trad. franç. G. Pauline, *Robert Schumann, le verbe et la musique*, Seuil, Paris, 1984)
Töne sprechen, Worte klingen : zur Geschichte und Interpretation des Gesangs, Piper, Munich, 1985 (trad. franç. M. Vignal, *Les sons*

Copyrighted material

parlent et les mots chantent, Buchet-Chastel, Paris, 1993)
Nachklang : Ansichten und Erinnerungen, DVA, 1987 (trad. franç. B. Hébert, *Résonances : Mémoires*, Belfond, Paris, 1991)
Von Berlin aus..., DVA, 1987
Wenn Musik der Liebe Nahrung ist. Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert, DVA, 1990 (trad. franç. L. Marcou, *Quand la musique nourrit l'amour : études biographiques du XIXe siècle*, Buchet-Chastel, Paris, 1995)
Fern die Klage des Fauns. Claude Debussy und seine Welt, DVA, 1993
Die Welt des Gesangs, Bärenreiter-J. B. Metzler, Kassel, 1998 (trad. franç. *La Légende du chant, entretiens recueillis par Évelyne Koch*, Flammarion, Paris, 1998)
Hugo Wolf, Henschel Verlag, Berlin, 2003 (trad. franç. C. Ghristi, Tallandier, Paris, 2003)
Goethe als Intendant : Theaterleidenschaft im klassischen Weimar, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 2006.

Études

J. Demus, *Dietrich Fischer-Dieskau*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1966
G. Gad, « Dietrich Fischer-Dieskau. Souvenirs au futur », in *Le Monde de la musique*, n° 299, 2005
F. Lafon & P. Peillon, « Dietrich Fisher-Dieskau, ce que je crois », in *Le Monde de la musique*, n° 164, 1993
H. A. Neunzig, *Dietrich Fischer-Dieskau : eine Biographie*, Insel-Verlag, Francfort-sur-le-Main - Leipzig, 1997 ; *Dietrich Fischer-Dieskau : ein Leben in Bildern*, Henschel Verlag, Berlin, 2005
K. Whitton, *Dietrich Fischer-Dieskau mastersinger : a documented study*, Wolff, Londres, 1981
M. Wolf, *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen*, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 2000 (discographie exhaustive).

Copyrighted material

FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)

Introduction

L'essor d'une grande carrière tient parfois à peu de choses. Si le destin ne s'en était pas mêlé, l'une des plus belles voix du XXe siècle n'aurait en effet pas réussi, après un parcours obscur, à franchir les frontières de sa Norvège natale. Venue tardivement sur les grandes scènes internationales, la soprano Kirsten Flagstad est l'incarnation même d'un âge d'or du chant wagnérien qui aujourd'hui semble, hélas, révolu.

• Une étoile est née

Kirsten Målfrid Flagstad naît le 12 juillet 1895 à Hamar, petite ville du comté de Hedmark, en Norvège. Son père, Michael Flagstad (1869-1930) est altiste et chef d'orchestre. Sa mère, Marie Flagstad-Johnsrud, est pianiste et répétitrice de chœurs. Dès l'âge de douze ans, Kirsten connaît par cœur les rôles d'Aïda et d'Elsa (*Lohengrin* de Wagner), mais ses parents la destinent au piano. À l'âge de seize ans, elle commence véritablement à s'initier au chant, d'abord sous la houlette maternelle, ensuite en se perfectionnant auprès d'Ellen Schytte-Jacobsen à Oslo.

Le 12 décembre 1913, elle fait ses débuts sur les planches au Nationalteatret d'Oslo, dans le rôle de Nuri (*Tiefland*, d'Eugen D'Albert). Elle achève ses études de chant, avec Albert Westwang à Oslo et Gillis Bratt à Stockholm. Jusqu'en 1933, elle ne va guère se

Copyrighted material

produire qu'en Scandinavie – sans attirer particulièrement l'attention –, dans des opéras, des opérettes, des comédies musicales et même des revues ! De 1919 à 1921, elle appartient à la troupe de l'éphémère Opéra-Comique d'Oslo, qui a été fondé en 1918. Le Théâtre municipal de Göteborg l'accueille de 1928 à 1932. Cet épisode de sa vie permet cependant à Kirsten Flagstad d'acquérir une présence scénique et, surtout, tout en ménageant sa voix, de se forger un répertoire aussi vaste que varié, des atouts qui se révéleront par la suite précieux. C'est ainsi qu'elle incarne Germaine dans *Les Cloches de Corneville* de Robert Planquette (1914), Rosalinde dans *La Chauve-souris* de Johann Strauss (1915), Oreste dans *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach (1919), Fatime dans *Abu Hassan* de Carl Maria von Weber (1919), Desdemona dans *Otello* et Amelia dans *Un bal masqué* de Giuseppe Verdi (1921), Minnie dans *La Fanciulla del West* de Giacomo Puccini (1921), Micaëla dans Carmen de Georges Bizet (1924), Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod (1926), Agathe dans *Le Freischütz* de Weber (1928), Mikal dans *Saul og David* de Carl Nielsen (1928), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi (1929), Mimì dans *La Bohème* et le rôle-titre de *Tosca* de Puccini (1929). « Il n'est guère surprenant que cette voix naturellement „placée" et magnifiquement éduquée ait duré si longtemps », a déclaré le critique britannique Richard Osborne. En 1929, Kirsten Flagstad incarne enfin une héroïne wagnérienne, Elsa de *Lohengrin* ; l'année suivante, elle est Eva dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Après presque vingt ans d'une vie professionnelle sans grand éclat où, sur des scènes secondaires, elle fait preuve d'un éclectisme rare, Kirsten Flagstad, malgré les efforts obstinés et vains d'un ardent et illustre propagandiste nommé Alexander Kipnis, est sur le point de renoncer à la vie artistique.

Copyrighted material

Le 29 juin 1932, à Oslo, elle interprète sa première Isolde ; c'est également la première fois qu'elle chante en allemand sur scène. La soprano suédoise Ellen Gulbranson, grande interprète de Brünnhilde au festival de Bayreuth, l'entend ; subjuguée, elle recommande Kirsten Flagstad à Winifred Wagner, qui dirige alors le festival, et qui l'appelle pour tenir de petits rôles en 1933 : Ortlinde dans *La Walkyrie* et la Troisième Norne dans *Le Crépuscule de dieux*. Elle s'y montre à ce point impressionnante qu'elle est immédiatement retenue pour les productions de la saison suivante. Elle y connaît alors ses premiers grands triomphes, grâce à deux personnages wagnériens majeurs : Sieglinde (*La Walkyrie*) et Gutrune (*Le Crépuscule des dieux*). À près de quarante ans, Kirsten Flagstad entame une fulgurante seconde carrière.

• Le triomphe à New York

Son triomphe à Bayreuth lui vaut immédiatement un engagement au Metropolitan Opera de New York, où elle débute – tout aussi triomphalement – le 2 février 1935, sous les traits de Sieglinde ; quatre jours plus tard, elle est acclamée, sur la même scène, dans le rôle d'Isolde, au côté du Tristan qu'interprète l'immense Lauritz Melchior. Le 15 février, elle y est Brünnhilde de *La Walkyrie*, le 28 février, Brünnhilde du *Crépuscule des dieux* (Lauritz Melchior incarne Siegfried). Elle chantera au Metropolitan Opera jusqu'en 1941, illustrant ces héroïnes wagnériennes qui sont le fondement-même de sa célébrité : Brünnhilde de *La Walkyrie*, de *Siegfried* (début le 22 janvier 1937) et du *Crépuscule des dieux*, Isolde, Elsa de *Lohengrin* (5 mars 1935), Élisabeth de *Tannhäuser* (15 mars 1935), Kundry de *Parsifal* (17 avril 1935), Senta du *Vaisseau fantôme* (7 janvier 1937). Son unique rôle non wagnérien au Met, de 1935 à 1941, sera celui de Leonore de *Fidelio* de Beethoven, dans lequel elle débute le 7 mars 1936.

Copyrighted material

Sa renommée franchit les frontières. Son partenaire habituel, le ténor Lauritz Melchior, l'accompagne au Covent Garden de Londres en 1936 pour un inoubliable *Tristan et Isolde* que dirige Fritz Reiner. Les plus grandes scènes du monde – la Staatsoper de Vienne (1936), les opéras de Chicago (1937), de San Francisco (1935-1940), de Zurich, le Teatro Colón de Buenos Aires – la réclament. Elle se fait applaudir au côté des plus grandes voix – Lauritz Melchior, bien entendu, Max Lorenz, Herbert Janssen, Ludwig Suthaus, Julius Patzak, Set Svanholm, Blanche Thebom, Josef Greindl... – et sous la direction des chefs les plus réputés : Thomas Beecham, Malcolm Sargent, Hans Knappertsbusch... Le monde du lied s'offre à elle : outre ses compatriotes Grieg et Christian Sinding, elle chante Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Sibelius, Richard Strauss, sans oublier cette version magique des *Wesendonck Lieder* de Wagner, enregistrés en mai 1948, où elle est accompagnée par le piano de Gerald Moore.

• Dans le rougeoiement du crépuscule

Après avoir participé avec Alexander Kipnis (Rocco) à une légendaire série de trois représentations de *Fidelio* que Bruno Walter dirige au Met en février et mars 1941, Kirsten Flagstad interrompt sa vie professionnelle et retourne dans son pays natal afin d'y rejoindre son second époux, Henry Johansen ; elle passera dans la Norvège occupée les dernières années de la Seconde Guerre mondiale. En 1945, Henry Johansen est arrêté pour collaboration avec les nazis (il mourra en prison en 1946, avant d'avoir pu être jugé), et Kirsten Flagstad est elle-même accusée – injustement : elle sera acquittée – de collaboration avec les autorités allemande d'occupation. Elle ne reprendra ses activités musicales que deux ans plus tard, avec une tournée aux États-Unis (1947-1948) ; ses moyens vocaux sont intacts, mais son image y a été ternie par cet

Copyrighted material

épisode malheureux. Les Britanniques se montrent moins sévères et, durant quatre saisons, de 1948 à 1951, elle se produit principalement au Covent Garden, où elle reprend tous les grands rôles wagnériens qui ont fait sa gloire : Isolde en 1948, puis Kundry, Sieglinde et les trois Brünnhilde. En 1949 et 1950, elle interprète au festival de Salzbourg de mémorables Leonore de *Fidelio* sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Le 22 mai 1950, au Royal Albert Hall de Londres, elle crée, avec le Philharmonia Orchestra placé sous la direction de Furtwängler, les *Quatre Derniers Lieder* de Richard Strauss. Elle sera la Brünnhilde que Furtwängler choisit pour son *Ring* de 1950 enregistré avec l'Orchestre de la Scala de Milan. En 1951 et 1952, elle incarne Didon de *Didon et Énée* de Purcell au Mermaid Theatre de Londres, œuvre qu'elle enregistre au côté d'Elisabeth Schwarzkopf (Belinda). Elle revient au Metropolitan Opera le 22 janvier 1951, dans *Tristan et Isolde* dirigé par Fritz Reiner ; Ramón Vinay est Tristan. En février et mars, elle y incarne les trois Brünnhilde ; au début de 1952, elle triomphe dans le rôle-titre d'*Alceste* de Gluck : c'est dans ce rôle qu'elle fait ses adieux au Met, le 1er avril 1952. La même année, elle est l'Isolde du premier *Tristan et Isolde* intégral en studio de l'histoire du disque que signe Wilhelm Furtwängler à la tête du Philharmonia Orchestra (et dans lequel Elisabeth Schwarzkopf s'est substituée à Flagstad pour les notes les plus aiguës).

Alors qu'elle est encore en pleine possession de ses moyens, Kirsten Flagstad met volontairement fin à cette carrière triomphale le 12 décembre 1953, dans ce Nationalteatret d'Oslo qui avait vu ses débuts. Elle se produit encore en concerts, et Georg Solti fera appel à elle en 1959 pour tenir le rôle de Fricka dans *L'Or du Rhin* – avec George London (Wotan), Gustav Neidlinger (Alberich) et Set Svanholm (Loge) –, première journée du célèbre enregistrement de

Copyrighted material

la *Tétralogie* qu'il réalise pour Decca, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne. De 1958 à 1960, Kirsten Flagstad assume la direction du tout nouvel Opéra d'État norvégien d'Oslo. Sa plus jeune sœur, Karen-Marie Flagstad (1904-1992), a fait une brillante carrière de soprano sous le nom de Marie Cerhal. Kirsten Flagstad meurt à Oslo le 7 décembre 1962.

La voix de Kirsten Flagstad, unique par l'ampleur, le volume et la richesse de sa couleur, s'élance au-dessus des plus tumultueux déchaînements de l'orchestre. Le souffle, d'une puissance exceptionnelle, semblant inépuisable, soutient une ligne de chant d'une longueur et d'une plasticité inouïe. « Le timbre, somptueux, dense, totalement homogène sur deux octaves, alliait une plénitude charnelle à l'éclat du diamant » (Claude Nanquette, *Anthologie des interprètes*). Malgré un jeu de scène qui a paru à certains statique et placide, Kirsten Flagstad a su imposer une présence théâtrale qui exerçait un irrésistible impact sur le public.

Pierre BRETON

Bibliographie

L. Biancolli, *The Flagstad Manuscript*, Putnam, New York, 1952, rééd. Arno Press, New York, 1977 (autobiographie)
J. Dennis, « Kirsten Flagstad », in *Record Collector*, vol. VII, 1952 (discographie commentée)
E. McArthur, *Flagstad : a Personal Memoir*, A. A. Knopf, New York, 1965, rééd. Da Capo Press, New York, 1980
E. Østby, *Kirsten Flagstad : århundrets stemme*, Kirsten Flagstadmuseum, Hamar, 1994
A. Rein, *Kirsten Flagstad*, Mortensen, Oslo, 1967
H. Vogt, *Flagstad : Singer of the Century*, Secker and Warburg, Londres, 1987

Discographie sélective

Copyrighted material

L. VAN BEETHOVEN, *Fidelio*, rôle de Leonore, avec René Maison (Florestan), Alexander Kipnis (Rocco), Chœurs et Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Bruno Walter (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 22 février 1941) ; avec Julius Patzak (Florestan), Josef Greindl (Rocco), Elisabeth Schwarzkopf (Marzelline), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré au festival de Salzbourg en 1950)
C. W. VON GLUCK, *Alceste*, rôle-titre, avec Raoul Jobin (Admetus), The Geraint Jones Orchestra and Singers, dir. Geraint Jones
H. PURCELL, *Dido and Aeneas*, rôle de Didon, avec Elisabeth Schwarzkopf (Belinda, Second Lady, Attendant Spirit), Thomas Hemsley (Aeneas), The Mermaid Singers and Orchestra, dir. Geraint Jones (enregistré en 1952)
R. WAGNER, *Der fliegende Holländer*, rôle de Senta, avec Herbert Janssen (Der Holländer), Max Lorenz (Erik), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Fritz Reiner (enregistré *live* à Covent Garden en 1937)
R. WAGNER, *Tannhäuser*, rôle d'Elisabeth, avec Lauritz Melchior (Tannhäuser), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 18 janvier 1936) ; avec Lauritz Melchior (Tannhäuser), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Erich Leinsdorf (enregistré live au Metropolitan Opera le 4 janvier 1941)
R. WAGNER, *Lohengrin*, rôle d'Elsa, avec René Maison (Lohengrin), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Maurice Abravanel (enregistré live au Metropolitan Opera le 27 mars 1937)
R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, rôle d'Isolde, avec Lauritz Melchior (Tristan), Friedrich Schorr (Kurwenal), Ludwig Hofmann (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 9 mars 1935) ; avec Lauritz Melchior (Tristan), Herbert Janssen (Kurwenal), Emanuel List (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Fritz Reiner (enregistré *live* à Covent Garden en mai et juin 1936) ; avec Lauritz Melchior (Tristan), Sven Nilsson (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Thomas Beecham (enregistré *live* à Covent Garden les 18 et 22 juin 1937) ; avec Set Svanholm (Tristan), Viorica Ursuleac (Brangäne), Hans Hotter (Kurwenal), Ludwig Weber (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Teatro Colón de Buenos Aires, dir. Erich Kleiber (enregistré *live* au Teatro Colón le 20 août 1948) ; avec Ludwig Suthaus (Tristan), Blanche Thebom (Brangäne), Josef Greindl (le Roi Marke), Dietrich

Copyrighted material

Fischer-Dieskau (Kurwenal), Chœurs de Covent Garden, Philharmonia Orchestra, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré en studio en juillet 1952)
R. WAGNER, *L'Or du Rhin*, rôle de Fricka, avec George London (Wotan), Set Svanholm (Loge), Gustav Neidlinger (Alberich), Orchestre philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (enregistré en studio en septembre et octobre 1958)
R. WAGNER, *La Walkyrie*, rôle de Brünnhilde, avec Lauritz Melchior (Siegmund), Marjorie Lawrence (Sieglinde), Emanuel List (Hunding), Julius Huehn (Wotan), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Erich Leinsdorf (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 17 février 1940) ; rôle de Brünnhilde, avec Günther Treptow (Siegmund), Hilde Konetzni (Sieglinde), Ferdinand Frantz (Wotan), Ludwig Weber (Hunding), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré live à la Scala le 9 mars 1950)
R. WAGNER, *Siegfried*, rôle de Brünnhilde, avec Lauritz Melchior (Siegfried), Friedrich Schorr (le Wanderer), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré live au Metropolitan Opera le 30 janvier 1937 ; avec Set Svanholm (Siegfried), Josef Herrmann (le Wanderer), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré live à la Scala le 22 mars 1950)
R. WAGNER, *Le Crépuscule des dieux*, rôle de Brünnhilde, avec Max Lorenz (Siegfried), Ludwig Weber (Hagen), Orchestre et Chœurs de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré *live* à la Scala le 4 avril 1950)
R. WAGNER, *Parsifal*, rôle de Kundry, avec Lauritz Melchior (Parsifal), Friedrich Schorr (Amfortas), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky – actes I et III – et Erich Leinsdorf – acte II (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 15 avril 1938).

Copyrighted material

FLEMING RENÉE (1959-)

Soprano américaine, née le 14 février 1959 dans le comté d'Indiana (Pennsylvanie).

Renée Fleming grandit à Rochester, dans l'État de New York, où ses parents enseignent la musique au lycée. Elle prend des leçons de musique dès son plus jeune âge et se fait remarquer à l'université pour ses talents de vocaliste de jazz. En 1981, elle obtient un diplôme d'éducation musicale de l'université d'État de New York, à Postdam. Elle poursuit ses études à l'Eastman School of Music de l'université de Rochester et à l'American Opera Center de la Juilliard School, à New York. Titulaire d'une bourse Fullbright, elle se rend en R.F.A. de 1984 à 1985, où elle se forme auprès d'Arleen Augér et d'Elisabeth Schwarzkopf. Renée Fleming fait ses débuts sur scène à Salzbourg, en 1986. Deux ans plus tard, elle remporte les auditions du Metropolitan Opera à New York, avant de décrocher les prix George London et Richard Tucker.

Remarquée pour la beauté et la richesse de sa voix et pour l'esprit et la sensibilité qu'elle insuffle à ses textes, Renée Fleming possède ainsi un répertoire d'une extraordinaire variété, qui couvre trois siècles de musique, allant de Haendel et de Mozart aux œuvres de compositeurs contemporains, en passant par le bel canto du XIXe siècle. Parmi les rôles les plus acclamés qu'elle incarne, citons : Fiordiligi dans *Così fan tutte* de Mozart, Marguerite dans le *Faust* de Charles Gounod, Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, la maréchale dans *Le Chevalier à la rose* et la comtesse dans *Capriccio* de Richard Strauss, Ellen Orford dans

Copyrighted material

Peter Grimes de Benjamin Britten, ainsi que les rôles éponymes dans *Alcina* de Haendel, *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Manon* et *Thaïs* de Jules Massenet, *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, *Rusalka* d'Antonín Dvorák, et *Susannah* de Carlisle Floyd. Elle interprète également différents opéras lors de leur création sur scène : *The Ghosts of Versailles* (« Les Fantômes de Versailles ») de John Corigliano (1991), dans le rôle de la comtesse, *The Dangerous Liaisons* (« Les Liaisons dangereuses ») de Conrad Susa (1994), dans le rôle de la présidente de Tourvel, et *A Streetcar Named Desire* (« Un Tramway nommé Désir ») d'André Previn (1998), dans le rôle de Blanche Dubois. Renée Fleming enregistre de nombreux disques, dont certains s'ouvrent aux univers de la chanson populaire et du rock, et reçoit de multiples distinctions. Elle publie en 2004 *The Inner Voice : The Making of a Singer*. En 2009, elle assure la création mondiale du cycle complet *Le Temps l'horloge* qu'Henri Dutilleux a écrit pour elle.

E.U.

Copyrighted material

FOLDES ANDOR (1913-1992)

Pianiste hongrois qui a marqué l'interprétation des œuvres de Beethoven et de Bartók, Foldes était l'un des représentants les plus éminents d'une école disloquée au milieu du XXe siècle à la suite des événements politiques après avoir engendré des personnalités comme Annie Fischer, György Cziffra, Géza Anda ou Tamás Vásáry.

De son vrai nom Andor Foldës, il naît à Budapest le 21 décembre 1913 et commence à étudier le piano avec sa mère, elle-même pianiste. Puis il travaille avec Tibor Szatmari et donne son premier concert à l'âge de huit ans en interprétant le *Concerto pour piano* K 450 de Mozart. L'année suivante, il entre à l'académie Franz-Liszt de Budapest, où il est l'élève d'Ernst von Donhányi, lui-même disciple du grand Eugène D'Albert. Il travaille également la composition avec Leo Weiner et la direction d'orchestre avec Ernst Unger. Il se lie alors d'amitié avec Béla Bartók, dont il deviendra l'un des interprètes les plus fidèles. Il donne son premier concert à Vienne en 1929, et reçoit le prix Franz-Liszt en 1933. Un an plus tard, il commence une carrière qu'il interrompt très vite pour étudier la philosophie et les langues. Il refuse en fait l'aspect trop virtuose de son approche pianistique et éprouve le besoin de mûrir sa démarche d'interprète. Sa carrière ne reprend vraiment qu'en 1939, lorsqu'il joue le *Concerto pour piano n° 2* de Beethoven sous la direction d'Erich Kleiber. Un an plus tard, il fait ses débuts aux États-Unis avec l'orchestre symphonique de la N.B.C., à New York. Il se fixe dans ce pays et obtient la nationalité américaine en 1948. C'est l'époque des retours

Copyrighted material

en Europe, où il effectue plusieurs tournées ; on voit déjà se dessiner les deux grands axes de son répertoire : Beethoven et les deux grands maîtres hongrois, Bartók et Kodály. Il joue au Japon, en Amérique du Sud, en Australie, mais s'impose surtout en Allemagne et aux États-Unis. Entre 1958 et 1965, il est professeur à la Musikhochschule de Sarrebruck, au poste qu'occupait auparavant Walter Gieseking. Il se fixe alors à Herrliberg, près de Zurich, et poursuit une carrière internationale, donnant une soixantaine de concerts par an. Il y meurt le 9 février 1992.

Foldes constitue l'exemple parfait de l'interprète en perpétuelle évolution : son répertoire se concentre d'abord sur les classiques viennois (Haydn, Mozart, le jeune Schubert), qu'il joue avec une spontanéité jaillissante, pour parvenir à des pages plus denses, évolution qui se retrouve dans la musique de Beethoven, dont il n'aborde les dernières œuvres que relativement tard. Seule l'ensemble de la production de Bartók reste omniprésente, car il a vécu le cheminement du compositeur à ses côtés. Doté d'un talent encyclopédique, il a enregistré l'intégrale de la musique pour piano seul de Mozart, Beethoven, Schumann et Bartók (grand prix du disque en 1957). En 1959, il a joué à Sydney vingt-deux concertos différents en deux semaines seulement ! Au point de vue stylistique, Foldes est toujours resté un architecte du piano, alliant une rythmique puissante à un sens délicat de la transparence. Il a composé quelques œuvres (*Petite Suite* pour cordes, *Prélude* pour piano) et transcrit pour piano trois pièces de l'opéra de Kodály *Hary János*. Avec sa femme Lili Foldes, il a écrit un livre de souvenirs, *Two on a Continent* (New York, 1947). On lui doit aussi un manuel de piano, *Keys on the Keyboard* (New York, 1948, traduit en treize langues) et un essai sur l'interprétation, *Gibt es einen Zeitgenössischen Beethoven-Stil und andere Aufsätze* (« Y a-t-il un style Beethoven contemporain ? », Wiesbaden, 1963).

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FOURNET JEAN (1913-2008)

Considéré comme une référence en matière de musique française, notamment aux Pays-Bas, sa seconde patrie, ainsi qu'au Japon, le chef d'orchestre français Jean Fournet a effectué sa carrière davantage hors des frontières de son pays natal qu'à la tête des orchestres français.

Il naît à Rouen le 14 avril 1913. Son père est un flûtiste et un chef de musique de talent qui le guide vers la flûte. Il travaille avec Gaston Blaquart et, à l'âge de quinze ans, il est seconde flûte à l'orchestre du Théâtre des Arts de Rouen. En 1930, il poursuit sa formation au Conservatoire de Paris, dans la classe de Philippe Gaubert, puis dans celle de Marcel Moyse ; après seulement deux ans d'études, il remporte un premier prix de flûte. Il travaille également la composition et retrouve Philippe Gaubert, devenu entre-temps professeur de direction d'orchestre, passage sanctionné par un autre premier prix. Il commence à diriger dans les opéras de province : Rouen en 1936 (où on lui offre un poste permanent en 1938), puis Marseille en 1940. Il se produit régulièrement à la tête de l'Orchestre de Radio-Paris, sous le contrôle des forces d'occupation allemandes. Cette période de sa carrière, qui lui sera longtemps reprochée, est marquée par des enregistrements de référence du *Requiem* (septembre 1943) et de *La Damnation de Faust* de Berlioz. En 1950, il remplace au pied levé Eduard van Beinum à la tête de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dans des programmes consacrés à Maurice Ravel. Les Pays-Bas l'adoptent et l'idylle durera jusqu'à la fin de sa vie.

Copyrighted material

À Paris, il débute à l'Opéra-Comique en 1944, dans *Werther* de Massenet, avant d'en devenir le directeur musical (1953-1957). Il dirige également au Palais-Garnier, où il paraît pour la première fois en 1956, dans *Thaïs* de Massenet. Il est souvent à la tête des Concerts Lamoureux, avec lesquels il enregistre pour Philips de nombreux disques consacrés au répertoire français. Au Japon, il conduit en 1958 la première locale de *Pelléas et Mélisande*. Entre 1961 et 1978, il est à la tête de l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise, à Hilversum ; il en restera longtemps chef invité permanent, jusqu'au dernier concert qu'il donnera en 2004. Pendant la même période, il est directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam (1968-1973). L'Amérique fait appel à lui pour le répertoire lyrique français, d'abord le Teatro Colón de Buenos Aires (à partir de 1962), puis le Lyric Opera de Chicago (1965-1973). Dans les années 1960, il entretient une étroite collaboration avec la Philharmonie tchèque, qui se traduit par de nombreux enregistrements de musique française sous le label Supraphon ; il dirigera cet orchestre une dernière fois en 2003. En 1974, Marcel Landowski lui offre la direction de l'Orchestre de l'Île-de-France qu'il vient de constituer ; il conserve ce poste jusqu'en 1982. Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1987, dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Entre 1983 et 1986, il est chef invité du Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, puis chef honoraire à partir de 1990. C'est avec cet orchestre qu'il donne ses derniers concerts en janvier 2005. Il meurt à Weesp (Pays-Bas) le 3 novembre 2008.

L'enseignement aura occupé une place importante dans sa carrière : à l'École normale de musique, à Paris (1944-1962), ou à Hilversum (à partir de 1966). Parmi ses élèves figurent Marius Constant, Jacques Houtmann, Jean Périsson, Hiroshi Wakasugi, Fernando Lozano, Pierre Mercure, Karel Husa, Jacques Jouineau,

Copyrighted material

Jean-Yves Ossonce. Pendant plusieurs années, Jean Fournet a présidé le jury du concours international de jeunes chefs d'orchestre de Besançon (1965-1971).

Sa stature imposante, l'élégance un peu froide du personnage se retrouvent dans un style de direction raffiné et contenu. Plus introverti qu'un Cluytens, moins axé sur le rythme qu'un Dervaux, il a perpétué un style français de direction d'orchestre qui a pratiquement disparu avec les générations suivantes, où le brillant s'efface derrière la précision, la transparence, le sens des couleurs et l'élégance. S'il était considéré comme un spécialiste du répertoire français, qu'il a exporté dans le monde entier, il a dirigé un éventail d'œuvres beaucoup plus large, notamment à l'opéra. Parmi les compositeurs contemporains dont il a créé des pièces, on retiendra Guy Ropartz (*Petite Symphonie*, 1946), Marcel Landowski (*Chant de solitude*, 1960), Frank Martin (*Maria-Triptychon*, 1969), Alexandre Tansman (*Hommage à Érasme de Rotterdam*, 1971), Henry Barraud (*Ouverture pour un opéra interdit*, 1972).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

H. BERLIOZ, *La Damnation de Faust*, avec Laurette Mona (Marguerite), Georges Jouatte (Faust), Paul Cabanel (Méphisto), chœur Émile Passani, Grand Orchestre de Radio-Paris (enregistré en 1943)
G. BIZET, *Les Pêcheurs de perles*, avec Pierrette Alarie (Leïla), Léopold Simoneau (Nadir), René Bianco (Zurga), Xavier Depraz (Nourabad), chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
C. DEBUSSY, *La Damoiselle élue*, avec Janine Micheau, soprano, Janine Collard, mezzo-soprano, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1952) ; *Trois Nocturnes*, *La Mer*, *Iberia*, Philharmonie tchèque (enregistré en 1963) ; *Pelléas et Mélisande*, avec Janine Micheau (Mélisande), Camille Maurane

Copyrighted material

(Pelléas), Michel Roux (Golaud), chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
P. DUKAS, *La Péri*, *Symphonie en Ut*, Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise (enregistré en 1990 et 1992)
G. FAURÉ, *Requiem*, avec Pierrette Alarie, soprano, Camille Maurane, baryton, chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
C. FRANCK, *Symphonie en ré mineur*, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (enregistré en 1985)
É. LALO, *Symphonie espagnole*, avec Arthur Grumiaux, violon, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954)
A. MESSAGER, *Les Deux Pigeons*, Orchestre Colonne (enregistré en 1947)
M. RAVEL, les deux concertos pour piano, avec Jean Doyen, piano, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954) ; *Shéhérazade*, avec Janine Micheau, soprano, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954)
C. SAINT-SAËNS, *Symphonie n° 3*, avec Matsui Naomi, orgue, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (enregistré en 1990).

Copyrighted material

FOURNIER PIERRE (1906-1986)

Introduction

Sorti de son isolement par Pablo Casals, élevé au rang de vedette par Mstislav Rostropovitch, le violoncelle a trouvé sa véritable place sur l'échiquier instrumental grâce à des musiciens comme Pierre Fournier, André Navarra, Gregor Piatigorsky ou Paul Tortelier, qui ont su imposer ses qualités mélodiques et la richesse de sa palette sonore. Instrument nécessaire par excellence dans la musique classique, où il assurait la basse, il devient recherché pour ses qualités spécifiques et voit son répertoire s'enrichir sous l'incitation de ses interprètes. S'inscrivant, au sein de l'école française de violoncelle, dans la lignée d'Auguste Franchomme (1808-1884) par l'intermédiaire de Jules Delsart (1844-1900) et de Paul Bazelaire (1886-1958), Pierre Fournier a révolutionné la technique de l'archet ; il affirmait : « La main gauche forme les notes et traduit l'écriture, mais c'est avec la main droite qu'on parle. »

• L'élégance avant tout

Petit-fils de Léopold Morice, le sculpteur de la statue de la place de la République et des anges du pont Alexandre-III à Paris, Pierre Léon Marie Fournier se destinait à l'origine au piano. Né à Paris le 24 juin 1906, il est frappé à l'âge de neuf ans par la poliomyélite, dont les séquelles à une jambe l'obligent à abandonner le piano ; il décide alors de se tourner vers le violoncelle. Il travaille avec Odette Krettly, sœur de Robert Krettly, le violoniste qui allait fonder l'un

Copyrighted material

des plus célèbres quatuors à cordes français, le Quatuor Krettly. Puis il entre en 1920 au Conservatoire de Paris, où il est l'élève de Paul Bazelaire et d'André Hekking, pour le violoncelle, de Camille Chevillard et de Lucien Capet, pour la musique de chambre. Nanti d'un premier prix de violoncelle en 1923, il commence à jouer dans les orchestres de cinéma muet et de théâtre ou dans les kiosques ; au Vieux-Colombier, son voisin, à la batterie, s'appelle Arthur Honegger. Il pratique régulièrement la musique de chambre, notamment au sein du Quatuor Krettly, entre 1923 et 1927 : il participe ainsi, en 1925, à la deuxième audition du *Quatuor à cordes* de Gabriel Fauré, et il remplace en 1926 son maître André Hekking lors de la création des *Chansons madécasses* de Maurice Ravel.

Son premier récital à Paris, en 1928, marque le début de sa carrière de soliste. II est rapidement invité dans le monde entier, et joue sous la direction des plus grandes baguettes (sauf Arturo Toscanini). Il compte les partenaires les plus illustres : Artur Schnabel, avec lequel il enregistre les sonates pour violoncelle et piano de Beethoven, Wilhelm Backhaus – les sonates de Brahms –, Dinu Lipatti ou Nikita Magaloff ; en 1947, il s'associe à Joseph Szigeti, Artur Schnabel et William Primrose pour une importante tournée aux États-Unis ; plus tard, ses partenaires seront Sviatoslav Richter, David Oïstrakh ou Zino Francescatti, puis Wilhelm Kempff et Henryk Szeryng, avec lesquels il enregistre les sonates et les variations pour violoncelle et piano et les trios de Beethoven à l'occasion du bicentenaire de la naissance du compositeur. En famille, il joue souvent avec son fils, le pianiste Jean Fonda, ou avec son frère, le violoniste Jean Fournier (1911-2003), et la femme de celui-ci, la pianiste Ginette Doyen (1921-2002).

Copyrighted material

Parallèlement, il se consacre à l'enseignement : professeur de violoncelle et de musique de chambre à l'École normale de musique de Paris, où il succède à Pablo Casals (1937-1939), puis de violoncelle au Conservatoire de Paris (1941-1949), il continuera à donner des cours d'interprétation, notamment à Zurich, Genève et Berlin. En 1943, aux côtés d'Alfred Cortot et de Jacques Thibaud, il succède, au sein du fameux trio, à Pablo Casals, qui s'est retiré à Prades. En 1956, il se fixe à Genève, où il réside entre ses tournées ; il s'y éteindra, à la suite d'une attaque d'hémiplégie, le 8 janvier 1986.

• Le violoncelle qui chante

Le répertoire de Pierre Fournier couvrait la totalité de la littérature destinée au violoncelle : musique de chambre, soliste ou concertante (il a notamment fait revivre le *Concerto en ré majeur* de Joseph Haydn, et son deuxième enregistrement du *Concerto* de Dvořák, sous la direction de George Szell, a constitué pendant de nombreuses années une référence en la matière). Plusieurs compositeurs ont écrit à son intention : Arthur Honegger (1939), Othmar Schoeck (1948), Jean Martinon (1963) et Frank Martin (1965-1966) lui ont dédié chacun un concerto, Bohuslav Martinů (*n° 1*, 1939) et Francis Poulenc (1949) une sonate. Il a créé le *Concertino* d'Albert Roussel en 1937 et la seconde version du *Concerto* de Martinů en 1955.

Pierre Fournier aura contribué à donner au violoncelle sa véritable identité en révélant toutes les possibilités mélodiques de l'instrument : il savait faire chanter son violoncelle comme la voix humaine, ce qui a fait dire à Colette que Pierre Fournier « chantait mieux que tout ce qui chante ». Il tirait de son Matteo Goffriller de 1722 et de son Miremont des sonorités puissantes et envoûtantes,

Copyrighted material

mais son approche esthétique était dominée par la sobriété, par un goût musical parfait, la discrétion, l'élégance. Il cherchait davantage à émouvoir qu'à surprendre : « Faire de la musique signifie aimer pour transmettre aux autres, à ceux qui sont émus par votre grâce, cet amour, et créer avec eux un lien indissoluble, un royaume sans frontière. » Mstislav Rostropovitch, qui avait organisé à Zurich un hommage émouvant pour son soixante-quinzième anniversaire, en 1981, parlait de lui en l'appelant « mon ami, mon idole et mon dieu ».

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. Gavoty, *Pierre Fournier*, R. Kister, Genève, 1955
A. Hughes, *Pierre Fournier : Cellist in a Landscape with Figures*, Ashgate, Aldershot, 1998.

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Six Suites pour violoncelle seul*, BWV 1007-1012, studios de la Radio suisse romande (1959), Beethovensaal de Hanovre (1960), Toranomon Hall de Tōkyō (1972)
L. Van Beethoven, *Sonates pour violoncelle et piano n° 1 à 5*, opus 5, 69 et 102, avec Artur Schnabel (1948), avec Friedrich Gulda (1959), avec Wilhelm Kempff (1965) *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle*, opus 56, avec Géza Anda et Wolfgang Schneiderhan, Orchestre radio-symphonique de Berlin, dir. Ferenc Fricsay (1960)
J. Brahms, *Sonates pour violoncelle et piano n° 1*, opus 38, et *n° 2*, opus 99, avec Wilhelm Backhaus (1955), avec Rudolf Firkušný (1965) ; *Double Concerto pour violon et violoncelle*, opus 102, avec David Oïstrakh, Philharmonia Orchestra, dir. Alceo Galliera (1956), avec Zino Francescatti, Columbia Symphony Orchestra, dir. Bruno Walter (1959)
A. Dvořák, *Concerto pour violoncelle*, opus 104, Philharmonia Orchestra, dir. Rafael Kubelík (1948), Orchestre philharmonique de Berlin, dir. George Szell (1961)

Copyrighted material

E. ELGAR, *Concerto pour violoncelle*, opus 85, Orchestre philharmonique de Berlin, dir. Alfred Wallenstein (1966)
G. FAURÉ, *Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle*, opus 45, avec Marguerite Long, Jacques Thibaud et Maurice Vieux (1940)
Z. KODÁLY, *Sonate pour violoncelle seul*, opus 8 (1959)
E. LALO, *Concerto pour violoncelle*, Orchestre Lamoureux, dir. Jean Martinon (1961)
F. MARTIN, *Concerto pour violoncelle*, Orchestre de la Suisse romande, dir. Ernest Ansermet (1967)
F. POULENC, *Sonate pour violoncelle et piano*, opus 143, avec Jacques Février (1971)
C. SAINT-SAËNS, *Premier Concerto pour violoncelle*, opus 33, Philharmonia Orchestra, dir. Walter Süsskind (1947)
F. SCHUBERT, *Sonate pour arpeggione et piano*, D821, avec Jean Hubeau (1937), avec Jean Fonda (1967) ; *Trios pour piano, violon et violoncelle n° 1*, D 898, et *n° 2*, D 929, avec Artur Schnabel et Joseph Szigeti (1947), avec Artur Rubinstein et Henryk Szeryng (1974)
R. SCHUMANN, *Concerto pour violoncelle*, opus 129, Orchestra Philarmonia, dir. Malcolm Sargent (1956)
R. STRAUSS, *Don Quichotte*, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Clemens Krauss (1953), Orchestre de Cleveland, dir. George Szell (1960), Orchestre philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (1965).

Copyrighted material

FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

Musicien, chanteur et compositeur malgache. De son vrai nom Philibert Rabezoza. Maître de la *sodina*, flûte traditionnelle malgache, il commence très jeune à animer les fêtes et les rituels – notamment les *famadihana*, cérémonies de retournement des morts –, dont il va enrichir le répertoire de 700 pièces environ. Il est l'un des premiers, au début des années 1950, à faire connaître les musiques malgaches en dehors de son pays. Il effectue de nombreuses tournées dans le monde à partir de 1967. Après une éclipse durant la présidence de Didier Ratsiraka (1975-1993), il réapparaît dans les années 1990 au sein du groupe Feo Gasy, formé par le guitariste Erick Manana, avec lequel il enregistre l'album *Tsofy Rano* (1996). On peut l'entendre dans les disques *Flute Master of Madagascar* (GlobeStyle, 1988), *Souffles de vie*, avec Solo Razafindrakoto (Musikela, 1998) et *Chants et danses en Imerina* (Arion, 2000).

E.U.

Copyrighted material

FRANCESCATTI ZINO (1902-1991)

Au sein de l'école française de violon, Zino Francescatti incarnait la tendance méditerranéenne, parfaite osmose entre la justesse de style de la lignée franco-belge et la chaleur ensoleillée de la tradition italienne.

De son vrai nom René-Charles Francescatti, il naît à Marseille le 9 août 1902 et commence à étudier le violon avec son père, René-Fortuné, violon solo à l'Opéra de Marseille, un excellent instrumentiste d'origine italienne formé par Camillo Sivori, lui-même disciple de Paganini. Dès l'âge de cinq ans, il se produit en public et, en 1912, joue, avec orchestre, le *Concerto pour violon* de Beethoven. Il monte à Paris, où il effectue ses premiers enregistrements en 1922. Il travaille avec Jacques Thibaud, qui l'emmène chez lui à Saint-Jean-de-Luz pendant l'été de 1924, et il fait ses débuts à Paris en 1925, au palais Garnier, avec l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. Pour vivre, il joue dans l'orchestre de Walther Straram, le meilleur de la capitale. En 1926, il effectue une tournée en Grande-Bretagne avec Maurice Ravel, et il est l'un des premiers interprètes de *Tzigane*, après sa dédicataire Jelly d'Arányi. Mais c'est avec le pianiste Robert Casadesus qu'il va constituer l'un des plus fameux duos du XXe siècle, dans le prolongement de celui que formèrent Alfred Cortot et Jacques Thibaud. Tous deux enregistreront aux États-Unis l'essentiel de la littérature pour violon et piano. En 1927, Francescatti est nommé professeur de violon à l'École normale de musique de Paris.

Copyrighted material

Assistant de Gaston Poulet, il dirige aussi parfois les Concerts Poulet. Il fait ses débuts en Amérique du Sud, à Buenos Aires, en 1938. Un an plus tard, il donne son premier concert aux États-Unis, avec l'Orchestre philharmonique de New York, et il se fixe à Boston pendant la guerre. C'est là que se déroulera désormais l'essentiel de sa carrière, au point qu'il partagera sa vie, à la fin des hostilités, entre la France et le Nouveau Monde. À la mort de Jacques Thibaud, en 1953, il devient le chef de file de l'école française. À partir de 1970, il cesse progressivement de jouer et se retire en 1975 dans le midi de la France, où de nombreux jeunes instrumentistes viennent prendre conseil auprès de lui. En 1987, il vend son violon, un Stradivarius de 1727, le *Hart*, sur lequel il jouait depuis 1942, pour fonder un concours international de violon qui se déroule tous les deux ans à Aix-en-Provence puis à Marseille (cet instrument exceptionnel a été acquis par le violoniste italien Salvatore Accardo). Francescatti meurt dans sa maison de La Ciotat, le 16 septembre 1991.

Le répertoire de Francescatti s'est rarement écarté des sentiers battus. C'était l'homme des grands concertos, qu'il jouait dans un style pur et classique, avec un lyrisme généreux reflétant un amour de la vie et du soleil. Il fut pourtant un des premiers violonistes à lutter contre les excès expressifs des générations issues du XIXe siècle, tant au point de vue de la rigueur rythmique que de la clarté de l'intonation. S'il se présente, à bien des égards, comme un des successeurs d'Eugène Ysaÿe et de Jacques Thibaud, il n'a conservé de ces maîtres que le pouvoir expressif et le charme de la sonorité. Son sens parfaitement exact de l'intonation s'est enrichi, au fil des années, d'un discours mélodique beaucoup plus rigoureux que celui qu'il pratiquait dans sa jeunesse, sans tomber dans l'excès que cultiveront plus tard les disciples de Galamian. À cet égard, on retrouve en lui l'héritier de l'école italienne, où l'expression

Copyrighted material

instrumentale est calquée sur les inflexions de la voix humaine. Francescatti est aussi parvenu à concilier l'image du musicien et celle du virtuose : ses enregistrements de Paganini sont des modèles du genre, au même titre que les concertos de Mozart qu'il grava avec Bruno Walter ou que le *Double Concerto* de Brahms dans lequel il dialoguait avec le violoncelliste Pierre Fournier. Mais sa démarche n'était pas celle d'un intellectuel : tout, chez ce bon vivant amateur de soleil et de bonne chère, reposait sur la spontanéité. Francescatti était aussi un champion de la musique française, et il n'a jamais hésité à maintenir dans ses programmes les œuvres de Fauré, Lalo, Lekeu, Saint-Saëns ou Chausson, à une époque où cette musique était violemment remise en cause par les tendances modernistes. Il a créé la *Sonate pour violon et piano n° 2* (1942) de Robert Casadesus et la *Suite anglaise* pour violon et orchestre (1945) de Darius Milhaud. Il a également composé plusieurs préludes pour piano et une *Berceuse sur le nom de Ravel* pour violon et piano.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1929 comme orchestre de la radio de Hesse, l'Orchestre radio-symphonique de Francfort (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt) a pour premier chef Hans Rosbaud, qui, jusqu'en 1937, en fait l'un des principaux acteurs de la musique contemporaine en Allemagne. Il accueille Béla Bartók pour la création de son *Deuxième Concerto pour piano* en 1933, il crée *Carmina Burana* de Carl Orff en 1937, ainsi que des œuvres de Richard Strauss (*Kampf und Sieg*, 1930), de Darius Milhaud (*Premier Concerto pour alto*, 1930), d'Arnold Schönberg (*Quatre Lieder*, op. 22, 1932)...

De 1937 à 1945, Otto Frickhoeffer en est le chef permanent, Carl Schuricht le principal chef invité. Après une période moins dynamique, qui voit se succéder à sa tête Kurt Schröder (1946-1953) et Otto Matzerath (1955-1961), l'orchestre commence progressivement à sortir des studios de radio et à prendre en compte les impératifs des concerts publics. Dean Dixon (1961-1974) est le premier artisan de cette mutation parachevée par Eliahu Inbal (1974-1990). Sous la direction de ce dernier, le répertoire de l'orchestre se concentre autour de grands cycles (Mahler, Bruckner, Berlioz, Ravel) et fait une entrée remarquée dans le domaine du disque. La musique contemporaine occupe une place importante avec notamment des créations de Wolfgang Fortner (*Der Wald*, 1953), Hans Werner Henze (*Cinq Chants napolitains*, 1956), Paul Hindemith (*Drei Orchesterlieder*, op. 9, 1974), Steve Reich (*Octuor*, 1979), Isang Yun (*Premier Concerto pour violon*, 1982)... Le Russe Dmitri Kitajenko, à la tête de l'orchestre de 1990 à 1997,

Copyrighted material

organise la première mondiale de *Sixty-Eight* (1992) de John Cage. L'Américain Hugh Wolff le remplace de 1997 à 2006. Son successeur, l'Estonien Paavo Järvi (2006-2013), dirige dès son arrivée la création du *Concerto pour piano* (2006) d'Erkki-Sven Tüür. Le chef colombien Andrés Orozco-Estrada est désigné pour lui succéder à partir de la saison 2014-2015.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)

La chanteuse française Jacqueline François (de son vrai nom Jacqueline Guillemautot) naît le 30 janvier 1922, à Neuilly-sur-Seine. Issue d'une famille aisée, elle apprend très tôt le piano. En rébellion contre son milieu, elle se tourne vers la chanson réaliste dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, et commence à se produire dans des cabarets, où sa voix claire, au phrasé impeccable, la conduit rapidement au succès. En 1947, Loulou Gasté, futur mari de Line Renaud, lui fait enregistrer deux de ses compositions, *Gentleman* et *Ça n'était pas original* (dont les paroles sont de Françoise Giroud). Jacques Canetti, directeur artistique de la firme discographique Polydor, et le musicien Paul Durand la convainquent d'abandonner le genre réaliste pour une chanson plus moderne, fleur bleue, imprégnée de jazz et de rythmes latins. En 1948, *C'est le printemps*, adaptation par Jean Sablon d'une chanson de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein, II, *It Might as Well Be Spring*, lui apporte un succès qui se transforme en gloire avec *Mademoiselle de Paris*, de Paul Durand et Henri Contet, premier grand prix du disque. Puis c'est *Trois Fois merci*, de Pierre Dorsay et Michel Emer, *Tu n'peux pas t'figurer*, de Paul Misraki (1951), *Les Lavandières du Portugal*, de Roger Lucchesi et André Popp, qui est le premier microsillon sorti en France, en 1955 – et son deuxième grand prix du disque –, *Qué será será* et *Mon Oncle* (sur la musique du film éponyme de Jacques Tati). Elle devient la première millionnaire française du disque à une époque où les meilleures ventes ne dépassaient pas quelques dizaines de milliers

Copyrighted material

d’exemplaires. Elle fait la connaissance du pianiste et compositeur Michel Legrand, qui est son accompagnateur lors de son récital à l’Olympia en 1954, année de la réouverture de la salle. Elle quitte Polydor pour Philips, puis elle passe aux éditions Raoul Breton (qui appartiennent aujourd’hui à Charles Aznavour), et chante Charles Trenet (*La Mer*) et Charles Aznavour (*Sa Jeunesse*, *On ne sait jamais*). Aux États-Unis, où elle chante pour la première fois en 1950, elle publiera douze 33-tours, ce qui constitue un record pour une chanteuse française. Elle cesse de chanter en 1984 et, oubliée, meurt à Paris le 7 mars 2009.

E.U.

Copyrighted material

FRANÇOIS SAMSON (1924-1970)

Introduction

« Ne jamais jouer pour bien jouer. Ne jamais chercher à réaliser une interprétation ou une performance technique, cela empêche de se mettre à l'écoute de ce que les sons nous disent. » « On exécute une œuvre pour la première fois, ou pour la dernière. Ce sont les deux seules formes d'interprétation. » « Ce qu'il faut, c'est qu'on n'ait jamais l'impression d'être obligé de jouer la note qui suit. » Ces aphorismes du pianiste français Samson François définissent parfaitement son art : des interprétations considérées comme de véritables recréations.

• « Scarbo »

Samson Pascal François naît à Francfort-sur-le-Main, en Allemagne, le 18 mai 1924. Sa mère aurait choisi son premier prénom « pour la force », son second « pour l'esprit ». Fils d'un consul de France, il suit pendant son enfance les pérégrinations paternelles. La légende veut qu'il ait été remarqué, dès l'âge de six ans, par le compositeur italien Pietro Mascagni. Au Conservatoire de Belgrade – où il fréquente notamment la classe de Cyril Licar, qui lui fait découvrir Béla Bartók –, il obtient un premier prix de piano en 1931. Il confirmera ses progrès en remportant la même récompense au Conservatoire de Nice en 1934. C'est là qu'Alfred Cortot le découvre et lui ouvre les portes de l'École normale de musique, à Paris, le confie aux bons soins d'Yvonne Lefébure mais le fait aussi travailler personnellement. Samson François suit

Copyrighted material

également les cours de Nadia Boulanger – qui le forme à l'harmonie – et entre en 1938 au Conservatoire de Paris, dans la classe de Marguerite Long, qui déclarera : « Il fallait avec lui faire des qualités de ses défauts. » En 1940, à seize ans, il en sort avec un très brillant premier prix de piano. L'année suivante, il fait ses débuts en public, aux Concerts Lamoureux, dans le redoutable *Premier Concerto pour piano* de Franz Liszt. En 1943, il décroche le premier prix de piano lors de la première édition – alors nationale – du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud. C'est le début d'une éblouissante carrière.

Samson François se révèle au disque dès 1947 avec une interprétation restée légendaire de *Scarbo*, morceau de bravoure des pianistes extrait de *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel. Il crée en 1951 son propre concerto pour piano, et, en 1956, le *Concerto pour piano* écrit pour lui par son ami Pierre-Petit. C'est à lui que sont confiées les premières exécutions française et américaine (1947, sous la direction de Leonard Bernstein) du *Cinquième Concerto pour piano* de Serge Prokofiev. Un grand prix de l'Académie du disque français salue dès 1954 un remarquable récital Chopin et, quelques années plus tard, une mémorable interprétation des deux concertos pour piano de Ravel sous la baguette d'André Cluytens. En 1956, il effectue en U.R.S.S. une tournée triomphale, en qualité de premier artiste français invité pour la reprise officielle des échanges culturels franco-russes. Il est également le premier pianiste occidental invité à se produire en république populaire de Chine, en 1964.

• « Samson de la nuit »

Les romantiques – Chopin et Schumann essentiellement – et les musiciens français – Fauré, Debussy et Ravel – constituent le noyau

Copyrighted material

dur de son répertoire. Cependant, sa fringale de musique supporte mal les frontières et la dictature des conventions. Il se passionne donc pour Scriabine, Bartók, Hindemith et Prokofiev. Soliste avant tout, Samson François ne s'intéressera à la musique de chambre qu'à la fin de sa vie, avec quelques pages de Franck et de Fauré. Il s'adonne aussi à l'art bien difficile de l'improvisation. Grand amateur de jazz, il n'hésite pas à en jouer – il écrit même quelques pièces pour la chanteuse américaine Peggy Lee –, et compose aussi quelques musiques de film (notamment celle de *Ballade pour un voyou*, de Jean-Claude Bonnardot, 1962). Le personnage fascine et le réalisateur Claude Santelli lui consacrera plusieurs documentaires, parmi lesquels *Portrait d'un pianiste* (1967).

« Il y a longtemps que je voulais faire un pacte avec le diable mais il n'a jamais voulu de moi », avait-il déclaré. Mais les excès en tout genre auxquels Samson François s'abandonne ont un prix. Dès la fin des années 1960, le déclin tant physique qu'artistique de cet immense musicien ne peut plus s'ignorer. Les fulgurances se font de plus en plus rares, les doigts ne suivent plus, un grave laisser-aller s'instaure. Celui qui n'est plus que l'ombre de lui-même peine maintenant à terminer ses concerts. En 1968, il est victime d'un infarctus sur scène. Il n'a que quarante-six ans quand il meurt à Paris, le 22 octobre 1970, laissant inachevée une intégrale de l'œuvre pour piano de Debussy.

Samson François a laissé une trace aussi profonde qu'irritante dans le répertoire qu'il s'était choisi. Son héritage discographique propose tout à la fois d'inaccessibles sommets et d'amères désillusions. Sa technique, manifestement transcendante, peut le trahir à tout moment. Ce qui ne l'empêche pas de frôler les précipices dans Liszt ou Prokofiev avec une allure inimitable. Dans Chopin, au-delà de sérieuses baisses de tension, d'improbables

Copyrighted material

rubatos et de fréquentes scories digitales, ce musicien de l'instant fait triompher un tempérament de feu, une patte de velours et des intuitions poétiques qui confinent au génie : les quatre *Scherzos* et les quatre *Impromptus*, ainsi que les *Polonaises n° 1* à *10*, notamment, semblent avoir été écrits pour lui. Schumann, avec ses élans fous et ses vagues rêveries, convient admirablement à cet esprit fantasque. La magie des couleurs et le charme du toucher le rendent irrésistible dans Debussy et Ravel. Toutes les extravagances, toutes les défaillances de Samson François ne sont rien. Reste pour l'éternité une immense leçon de liberté et de vie.

Pierre BRETON

Bibliographie

M. S. François, *Samson François, histoires de... mille vies, 1924-1970*, Bleu nuit, Paris, 2002
J. Roy, *Samson François. Le poète du piano*, éd. Josette Lyon, Paris, 1997
J. Spycket, *Scarbo : le roman de Samson François*, Van de Velde-Payot, Paris-Lausanne, 1985.

Discographie sélective

F. Chopin, *Andante spaniato et grande Polonaise*, pour piano et orchestre, opus 22, Société des Concerts du Conservatoire, direction Georges Tzipine ; *Premier Concerto pour piano et orchestre*, *Deuxième Concerto pour piano et orchestre*, Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo, direction Louis Frémaux (1966) ; *Nocturnes n°s 1* à *19* (1966)
C. Debussy, *Arabesques*, *Berceuse héroïque*, *Children's Corner*, *Estampes*, *Études* (extraits), *Images*, *L'Isle joyeuse*, *Masques*, *La plus que lente*, *Rêverie*, *Suite bergamasque* (1970) : dans ce testament, Samson François fait rêver, inquiète, charme
C. Franck, *Quintette pour piano et cordes*, avec le Quatuor Bernède
F. Liszt, *Rapsodies hongroises n°s 4*, *5*, *6*, *8*, *12*, *13* et *15* ; *Premier Concerto pour piano et orchestre*, Philharmonia Orchestra, direction Constantin Silvestri (1960) : la perfection technique alliée

Copyrighted material

à la poésie
M. RAVEL, Intégrale de l'œuvre pour piano seul ; *Gaspard de la nuit* ; *Ma Mère l'Oye*, avec Pierre Barbizet (piano) ; *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction André Cluytens (1959) ; *Concerto pour piano et orchestre en ré majeur, « pour la main gauche »*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction André Cluytens (1959)
R. SCHUMANN, *Concerto pour piano et orchestre en la mineur*, Orchestre national de la Radiodiffusion française, direction Paul Kletzki (1958).

Copyrighted material

FRENI MIRELLA (1935-)

Introduction

L'une des plus longues et belles carrières lyriques de la seconde moitié du xxe siècle commence à Modène, le 3 février 1955. Mirella Freni (Fregni de son vrai nom), née le 27 février 1935 dans cette cité qui est aussi celle de Luciano Pavarotti (leurs deux mères travaillent dans la même entreprise), a tout juste vingt ans ; elle incarne la douce et tendre Micaëla dans la *Carmen* de Georges Bizet.

• Puccini et Gounod

Attirée par le chant dès son plus jeune âge, Mirella Freni a patiemment étudié et s'est forgée une technique solide qui explique sa longévité vocale. Il ne lui faut pas longtemps pour que sa réputation se conforte, y compris à l'étranger. D'autant qu'en 1957 elle remporte le prestigieux Concorso Viotti de Vercelli. Elle se produit aux Pays-Bas en 1959. Invitée, en 1960, au festival de Glyndebourne, qui a toujours été une fabuleuse pépinière de jeunes talents, pour y incarner la Zerlina du *Don Giovanni* de Mozart (elle y retournera ensuite pour *Les Noces de Figaro* puis *L'Elixir d'amour*), elle effectue ses débuts au Covent Garden de Londres un an plus tard, et foule pour la première fois les planches de la Scala de Milan en 1963, dans une production qui est restée dans les annales du théâtre : Herbert von Karajan dirige *La Bohème* de Giacomo Puccini dans une mise en scène de Franco Zeffirelli.

Copyrighted material

Mirella Freni y est la plus exquise des Mimì, un rôle qui marquera à jamais sa vie.

Car elle a tout pour incarner les héroïnes fragiles et douloureuses de Puccini, Mimì ou encore Liù de *Turandot* : la silhouette fine et délicate, la voix claire et lumineuse, le sens dramatique, l'émotion sincère, à fleur de peau, mais sans jamais céder à l'histrionisme. Ce qui caractérise son art ? Une musicalité scrupuleuse et raffinée, qui n'a pu que se développer au contact des opéras de Mozart – Paris n'oubliera jamais sa Susanna pour l'inauguration au Palais-Garnier de « l'ère Liebermann » en 1973 –, une spontanéité communicative, et le talent d'établir avec ceux qui l'écoutent des liens immédiats. Le lyrisme italien n'est pas son seul domaine d'élection : dans l'opéra français elle est tout aussi à l'aise, et sa Manon, sa Micaëla, sa Marguerite de *Faust* comptent parmi ses incarnations les plus réussies. Comment ne pas se rappeler la mise en scène de Jorge Lavelli qui fit scandale en 1975 à l'Opéra de Paris, et qui renouvelait le chef-d'œuvre de Gounod ; Freni y était exceptionnelle.

• Les années Verdi

Souvent affichée à la Scala, jusque dans les tournées comme à Moscou, elle y connaît maints triomphes, mais également un échec cuisant avec *La Traviata*, en 1964, malgré la direction de Karajan et la mise en scène de Zeffirelli. Ce qui ne l'empêche pas, en 1965, de traverser pour la première fois l'Atlantique et de se produire à Chicago et au Metropolitan Opera de New York, où elle reviendra fréquemment, notamment pour une Juliette de Gounod en 1967, au côté du Roméo de Franco Corelli.

Copyrighted material

Dans les années 1970, Freni, star incontestée, étend son répertoire ; à la Scala, en 1971, elle est Amelia de *Simon Boccanegra* dans une mise en scène fabuleuse signée Giorgio Strehler. Mirella aborde peu à peu des emplois plus lourds et dramatiques, la plupart du temps guidée par Karajan, qui a fait d'elle l'une des vedettes les plus appréciées du festival de Salzbourg. Verdi prend, dans sa vie artistique, une place de plus en plus importante. Elle incarne tour à tour la Desdemona d'*Otello*, l'Elisabeth de Valois de *Don Carlos* (l'Opéra d'Avignon a le bonheur de l'applaudir dans ce rôle), et même le rôle-titre d'*Aïda*, généralement confié à des sopranos plus corsées. Mais, très prudente, elle refuse toujours, à la scène, les Puccini les plus dramatiques – Tosca, Butterfly –, et se contente de les enregistrer. Plus inattendues mais très réussies sont ses incursions dans le répertoire russe : le personnage de Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski lui vaut de beaux succès, y compris en France puisque, entourée d'une distribution à sa hauteur, elle le chante au Grand-Théâtre de Bordeaux en 1985. Elle incarne aussi Lisa (*La Dame de pique*) et Joanne dans *La Pucelle d'Orléans*. Si elle n'a fait que de rares apparitions dans les emplois belcantistes, n'étant pas une vocalisatrice née (elle fut Marie dans *La Fille du régiment*, tenta *Les Puritains* et *Beatrice di Tenda* de Bellini), elle compte parmi celles qui donnèrent ses lettres de noblesse au vérisme ; on l'apprécia ainsi dans *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Fedora* et *Madame Sans-Gêne* de Giordano.

Épouse, en premières noces, du pianiste, pédagogue et chef d'orchestre Leone Magiera, Mirella Freni s'unit ensuite à la basse bulgare Nicolai Ghiaurov, disparu en 2004. Tous deux participent, en 2002, à la fondation du Centro universale del bel canto de Vignola, où elle donne des classes de maître jusqu'au début des années 2010.

Copyrighted material

En 2005, elle fête au Metropolitan de New York à la fois ses cinquante ans de carrière et les quarante ans de ses débuts dans cette illustre salle. Un bel exemple de professionnalisme, d'intégrité et de sagesse.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)

Introduction

Dans le monde de la direction d'orchestre Wilhelm Furtwängler fait figure d'exception : plus d'un siècle après sa naissance, il est le seul chef dont les témoignages sonores n'ont connu aucune éclipse, continuant à susciter l'admiration ou à provoquer la discussion. Sa stature, sa démarche d'interprétation, les fonctions qu'il a occupées en ont fait un chef hors du commun. Un peu réticent à l'égard du disque, surtout dans ses premiers temps, Furtwängler a bénéficié des recherches d'admirateurs infatigables qui ont exhumé des enregistrements de concert partout où ils pouvaient se trouver. Tous ces documents ont été « modernisés » et ont connu d'emblée les honneurs de la gravure numérique. Au cœur de cette action figurent toutes les sociétés Wilhelm Furtwängler qui ont vu le jour principalement dans les pays occidentaux et qui jouent, en outre, un rôle médiatique non négligeable.

Cette médiatisation de son art, qu'il avait toujours refusée, n'a pas fait pour autant de lui une vedette. Il reste celui dont Fred Goldbeck a dit qu'il était « l'art de diriger fait homme ». Paradoxalement, alors qu'il n'avait pas fait école de son vivant, n'apportant aucun enseignement direct à de jeunes chefs d'orchestre, il semble inspirer la démarche de toute une génération qui a grandi plusieurs années après sa disparition, de Daniel Barenboïm à Simon Rattle, génération qui a su dépasser les problèmes politiques ou les choix d'un répertoire pour recevoir ce

Copyrighted material

qui existe et non supputer ce qui aurait pu exister. Alfred Brendel n'hésite pas à écrire (dans *Réflexions faites*, Buchet-Chastel, Paris, 1979) : « Qu'est-ce qui peut aujourd'hui faire le plus sûrement l'unanimité parmi les jeunes musiciens de tous les pays ? Leur admiration pour le grand chef d'orchestre Furtwängler. »

• Un chef hors du siècle

Fils de l'archéologue Adolf Furtwängler, Wilhelm voit le jour à Berlin le 25 janvier 1886. Son enfance se déroule à Munich, où son père est professeur à l'université. Il interrompt ses études secondaires en 1898 et prend des cours particuliers dispensés par les assistants de son père, Ludwig Curtius et Walter Riezler. À la même époque, il commence à étudier la composition avec Anton Beer-Walbrunn puis Max von Schillings, et le contrepoint avec Joseph Rheinberger. En 1903, il suit les cours de Konrad Ansorge à Berlin et est engagé, deux ans plus tard, comme corépétiteur au théâtre de Breslau. En 1906, il dirige son premier concert à Munich (avec, en particulier, la *Neuvième Symphonie* de Bruckner) et devient répétiteur au théâtre municipal de Zurich, où il dirige des opérettes. En 1908, il occupe les mêmes fonctions à l'Opéra de Munich, auprès de Felix Mottl. En 1910, il devient troisième chef d'orchestre à l'Opéra de Strasbourg, qu'il quitte en 1911 pour prendre la direction des concerts de la Société philharmonique de Lübeck. Réformé en 1914, il succède l'année suivante à Artur Bodansky comme premier chef d'orchestre à Mannheim. Sa réputation commence à s'affirmer : il dirige des concerts à Vienne et à Berlin, et ses premières œuvres importantes (notamment un *Te Deum*) font l'objet de plusieurs exécutions. Puis, il est nommé à la tête du Museumsorchester de Francfort-sur-le-Main et succède à Richard Strauss comme premier chef à l'Opéra de Berlin, où il assure la direction des concerts symphoniques (1920-1922). Entre 1921 et

Copyrighted material

1930, il est directeur du Wiener Singverein et il succède à Arthur Nikisch à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (1922-1925) et de l'Orchestre philharmonique de Berlin, dont il est nommé chef à vie (1922-1954). Il dirige pour la première fois aux États-Unis en 1925 et prend la direction de l'Orchestre philharmonique de Vienne entre 1927 et 1929. Pendant toute sa carrière, il restera étroitement attaché à cet orchestre tout en refusant la direction de l'Opéra de Vienne, qu'on lui propose en 1928. En 1931, il partage la direction artistique du festival de Bayreuth avec Arturo Toscanini. En 1934 et 1935, il est directeur général de la musique à la Staatsoper de Berlin. En décembre 1934, il se démet de toutes ses fonctions pour protester contre l'antisémitisme et l'immixtion du pouvoir dans le domaine artistique. Après plusieurs mois de négociations, il reprend ses activités à Berlin. L'Orchestre philharmonique de New York lui offre la succession de Toscanini, sous réserve qu'il abandonne toute fonction officielle en Allemagne. Il accepte, mais une campagne menée depuis Berlin fait échouer ce projet.

Furtwängler prend alors ses distances à l'égard de Berlin et dirige davantage hors d'Allemagne : à Paris, pour l'Exposition universelle de 1937, Londres, Salzbourg (où il se brouille avec Toscanini pendant le festival). Mais il ne peut se dégager totalement des concerts officiels de l'Orchestre philharmonique de Berlin dont il reste le directeur musical. Il refuse toutefois de participer à diverses manifestations de propagande, ce qui lui vaut l'hostilité de Goebbels et une étroite surveillance de la part de Himmler. En février 1945, il préfère s'exiler en Suisse où il se consacre surtout à la composition. Interdit de direction par les Alliés, il devra attendre le 17 décembre 1946 pour être lavé de toute accusation d'activités nazies, notamment grâce aux interventions de Yehudi Menuhin et d'Ernest Ansermet.

Copyrighted material

Dès 1947, il reprend ses activités avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il dirige régulièrement les concerts de la Philharmonie de Vienne (1947-1949) et est invité dans le monde entier : Scala de Milan, Paris, Londres, Buenos Aires, Lucerne, Salzbourg... C'est l'époque des grands enregistrements qu'il réalise sous la direction artistique de Walter Legge avec le Philharmonia Orchestra de Londres. En Italie, il enregistre *La Tétralogie* pour la R.A.I. (1953) ; mais sa santé se détériore rapidement et il meurt à Baden-Baden le 30 novembre 1954.

• Une approche structurelle

Le nom de Furtwängler reste indissociable du grand répertoire romantique allemand, de Beethoven à Wagner et Richard Strauss. Mais il est aussi un étonnant mozartien, surtout à l'opéra, où son sens dramatique donne à *Don Giovanni* ou à *La Flûte enchantée* une profondeur auparavant insoupçonnée. Cette prédilection romantique ne le rend pas insensible à la musique de son temps : il prend fait et cause pour Hindemith lorsque Hitler et Göring interdisent les représentations de *Mathis le peintre* à l'Opéra de Berlin et il crée, envers et contre tout, la symphonie tirée de cet ouvrage (1934). Il dirige en première audition des œuvres de Schönberg (*Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16, seconde version, 1922 ; *Variations pour orchestre*, op. 31, 1928), Bartók (*Concerto pour piano n° 1*, 1927), Prokofiev (*Concerto pour piano n° 5*, 1932), Honegger (*Mouvement symphonique n° 3*, 1933), Richard Strauss (*Quatre Derniers Lieder*, 1950).

Furtwängler appartient à la première génération de chefs d'orchestre qui se sont enfin trouvés libérés des limites techniques des instrumentistes. Wagner se plaignait de l'incompétence de bien des musiciens d'orchestre. Hans Richter, Hans von Bülow, Arthur

Copyrighted material

Nikisch ou même Arturo Toscanini étaient autant des pédagogues que des chefs d'orchestre, dans l'acception moderne du terme. Après la Première Guerre mondiale, une page est tournée, surtout au sein d'orchestres comme les Philharmonies de Vienne et de Berlin ou l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, qui seront les trois partenaires privilégiés de Furtwängler. Il est donc l'un des premiers chefs d'orchestre qui puisse s'adonner en toute liberté à l'élaboration d'une interprétation transmise à des musiciens responsables et capables de la mettre en œuvre. Furtwängler a certainement été profondément marqué par l'analyse schenkérienne des symphonies de Beethoven. Mais aurait-il pu concrétiser cette démarche d'interprétation structurelle, intellectuelle, qui émane totalement de l'intérieur, s'il n'avait pas disposé des moyens adaptés à cette approche ?

La construction est l'élément fondamental de la démarche de Furtwängler : pour les instrumentistes qui ont joué sous sa direction, elle s'imposait comme une évidence sans qu'il soit nécessaire de l'expliquer. Ses répétitions, rarement d'un nombre excessif, étaient d'ailleurs d'une grande sobriété : on y parlait peu ; on jouait, afin de parvenir à un état de mise en place qui n'était pas une fin en soi, mais le moyen d'approcher la conception unique de l'œuvre : « Il n'y a qu'une seule conception d'une symphonie de Beethoven et tout ce que l'on peut espérer, c'est de s'en approcher le plus près que l'on en est capable. »

Furtwängler appartenait encore à ces générations de chefs pour qui la musique naissait du silence d'une partition et non de l'écoute d'un enregistrement. Et il ne se reconnaissait qu'un seul maître en la matière, Arthur Nikisch : « De lui, j'ai appris le son, la façon d'obtenir le son. » Il ne faudrait pas comparer cette conception du son à celle de certains magiciens de la baguette de notre époque,

Copyrighted material

véritables alchimistes des couleurs orchestrales : les données n'ont rien de commun, à commencer par les orchestres, qui ont connu depuis un demi-siècle une évolution encore plus profonde que celle dont bénéficia Furtwängler à ses débuts. « Obtenir le son », c'est simplement traduire : « Quel que soit le geste sobre de Nikisch, il s'adresse exclusivement à l'orchestre, afin précisément d'y être traduit en musique. »

• Une gestique énigmatique

La gestique de Furtwängler est un des éléments les plus mystérieux de sa personnalité. Incompréhensible à tous ceux qui n'avaient pas l'habitude de jouer sous sa direction, elle n'était qu'un code librement élaboré dans un contexte d'échange : il savait mieux que quiconque l'importance du geste et faisait souvent reprendre l'orchestre parce qu'il avait mal battu certain passage et n'était pas parvenu, pour cette raison, au résultat escompté : « Il est absolument nécessaire que l'orchestre et le chef créent entre eux un langage de signes. Tout chef d'orchestre a une battue qui lui est propre et cette battue influence la sonorité. » Replacée dans son contexte, la gestique prétendument incompréhensible de Furtwängler s'explique aisément : ses prédécesseurs devaient se limiter à une gestique dont la base restait claire pour des raisons pédagogiques évidentes. Le surplus venait du tempérament de l'individu et d'un certain nombre d'attitudes qu'il avait pris l'habitude d'adopter après en avoir constaté l'efficacité. Chez Furtwängler, le premier stade semble réduit à sa plus simple expression. La gestique de Furtwängler peut s'expliquer par le fait qu'il ne dirigeait régulièrement qu'un petit nombre d'orchestres qui le comprenaient sans difficulté, le geste s'étant formé en fonction de ce qu'il exprimait et des réactions de ceux à qui il était destiné ; mais se limiter à cette seule explication ferait abstraction du pouvoir magique de communication qu'il

Copyrighted material

possédait au plus haut degré et qui lui permettait de se faire comprendre, mystérieusement, mais aussi aisément, des orchestres français ou italiens qu'il dirigea souvent à la fin de sa vie.

La présence permanente de Wilhelm Furtwängler dans le domaine de l'interprétation musicale semble le situer hors du temps. Personne n'est parvenu à l'imiter avec succès ; seuls ceux qui se réclament de son héritage intellectuel ont pu tirer profit de sa démarche. L'histoire a prouvé que Furtwängler n'était pas ce chef démesurément lent – réputation fabriquée par des comparaisons hâtives – mais que son approche de la musique était avant tout humaine, sans cesse différente, capable de se mouvoir au sein d'une œuvre tout en restant indépendante du métronome, et qu'elle procédait d'un souffle qui n'existait peut-être qu'en présence du public.

Avant d'opter pour la direction d'orchestre, Furtwängler se destinait à la composition : ses premières œuvres datent de son enfance, mais les grandes fresques postromantiques qui le situent dans la mouvance de Bruckner ont été écrites dans les années trente ou pendant son séjour en Suisse à la fin de la guerre : *Quintette avec piano* (1934), *Concerto symphonique pour piano et orchestre* (1937), deux sonates pour piano et violon (1935 et 1938), *Deuxième Symphonie* (1943-1946). Son testament, la *Troisième Symphonie* (1954), reste inachevé. Tout aussi importants, ses écrits traduisent cette réflexion profonde qui situait Furtwängler en marge des autres interprètes, et qui fait de lui un véritable créateur de la musique dans la lignée de Berlioz ou de Wagner.

Alain PÂRIS

Bibliographie

Copyrighted material

E. FURTWÄNGLER, *Uber Wilhelm Furtwängler*, Brockhaus, Wiesbaden, 1980 (*Wilhelm Furtwängler*, Lattès, Paris, 1983)
W. FURTWÄNGLER, *Gespräche über Musik*, Atlantis Verlag, Zurich, 1948, 2e éd. 1949 (*Entretiens sur la musique*, Albin Michel, Paris, 1953) ; *Ton und Wort*, Brockhaus, 1954, 10e éd. 1982 (*Musique et verbe*, Albin Michel, 1963, rééd. Hachette, coll. Pluriel, Paris, 1979 ; comporte également *Entretiens sur la musique*) ; *Der Musiker und sein Publikum*, Atlantis Verlag, 1954 ; *Aufzeichnungen 1924-1954*, E. Furtwängler & G. Birkner éd., Brockhaus, 1980 (*Notebooks 1924-1954*, M. Tanner, Londres, 1989)
G. GEFEN, *Furtwängler. Une biographie par le disque*, Belfond, Paris, 1986
D. GILLIS, *Furtwängler and America*, Maryland Books, New York, 1970, repr. Rampart Press, Forestville (Calif.), 1980
K. HOCKER, *Wilhelm Furtwängler, Weg und Wesen*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1960
A. PÂRIS, « Wilhelm Furtwängler ou la permanence de l'interprétation », in *Universalia 1987*, pp. 478-479, Encyclopædia Universalis
H.-H. SCHÖNZELER, *Furtwängler*, Timber Press, Portland (Ore.), 1990
S. H. SHIRAKAWA, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford Univ. Press, New York, 1992
F. THIESS, *Wilhelm Furtwängler Briefe*, Brockhaus, 1980
P. WACKERNAGEL, *Wilhelm Furtwängler. Die Programme der Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, 1922-1954, ibid.*, 1958
B. WESSLING, *Furtwängler, eine kritische Biographie*, Deutsche Verlag Anstalt, Stuttgart, 1985.

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Concerto pour piano n° 5*, Edwin Fischer, Philharmonia Orchestra (Londres, 1951) ; *Concerto pour violon*, Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra (Londres, 1953) ; *Symphonie n° 3*, Philharmonie de Vienne (Vienne, 1952) ; *Symphonie n° 5*, Philharmonie de Vienne (Vienne, 1954) ; *Symphonie n° 7*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1953) ; *Symphonie n° 9*, chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Höngen, Hans Hopf, Otto Edelmann (Bayreuth, 1951)

Copyrighted material

J. BRAHMS, *Symphonie n° 1*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1952) ; *Symphonie n° 4*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1948)
A. BRUCKNER, *Symphonie n° 4 « Romantique »*, Philharmonie de Vienne (Stuttgart, 1951) ; *Symphonie n° 9*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1944)
W. A. MOZART, *Don Giovanni*, Philharmonie de Vienne, chœurs de l'Opéra de Vienne, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger, Elisabeth Grümmer, Anton Dermota, Walter Berry, Cesare Siepi (Salzbourg, 1953)
F. SCHUBERT, *Symphonie n° 9*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1951)
R. SCHUMANN, *Symphonie n° 4*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1953)
R. STRAUSS, *Quatre Derniers Lieder*, Kirsten Flagstad, Philharmonia Orchestra (Londres, 1950)
R. WAGNER, *La Tétralogie*, Martha Mödl, Hilde Konetzni, Ludwig Suthaus, Wolfgang Windgassen, Julius Patzak, Josef Greindl, Orchestre de la R.A.I. de Rome (Rome, 1953) ; *Tristan et Isolde*, Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus, Philharmonia Orchestra (Londres, 1952).

Copyrighted material

GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)

L'évolution de l'interprétation, du style ou de la technique instrumentale est souvent le fait d'hommes qui restent dans l'ombre, révélant les talents, les guidant à chaque étape de leur carrière et les aidant à livrer le meilleur d'eux-mêmes. Au-delà de la simple attitude pédagogique, ces hommes font figure de chefs d'école et leur nom reste inscrit dans l'histoire de la musique au travers de ceux qui ont transmis leur message.

Ivan Galamian était l'un d'eux. Véritable fondateur d'école, il a marqué les violonistes de la seconde moitié du XXe siècle au même titre que Joseph Joachim en Allemagne, Leopold Auer en Russie ou Eugène Ysaÿe en Belgique à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Né dans une famille arménienne, il voit le jour à Tabriz, dans l'Empire perse, le 5 février 1902. Très jeune, il étudie le violon avec Konstantin Mostras à l'école de la Société philharmonique de Moscou (1916-1922). Il vient ensuite à Paris, où il travaille, en privé, avec Lucien Capet, le fondateur du fameux quatuor à cordes et l'un des chefs de file de l'école française de violon. Il reste deux ans son disciple (1923 et 1924) et fait alors ses débuts dans la capitale française en 1924. Aussitôt, il commence à enseigner, au Conservatoire Rachmaninov (1925-1939) et à l'École normale de musique (1936-1939). Pendant quelques années, il mène une carrière de concertiste, essentiellement en France et en Allemagne. Il séjourne aux États-Unis dès le début des années 1930 et s'y fixe à la déclaration de guerre.

Copyrighted material

Sa grande carrière de pédagogue ne débute qu'en 1944 lorsqu'il est nommé professeur au Curtis Institute de Philadelphie. Deux ans plus tard, il prend en charge la classe de violon de la Juilliard School de New York, enseignant ainsi dans les deux établissements les plus réputés des États-Unis. Dès lors, sa carrière de concertiste est terminée. L'été, il donne des cours à la Meadowmount School of Music qu'il fonde à Westport en 1944. Il devient docteur honoraire en musique de plusieurs établissements (Curtis Institute de Philadelphie, en 1954, Oberlin College, en 1966, Cleveland Institute of Music, en 1968) et membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres en 1965. Il meurt à New York le 14 avril 1981.

Son enseignement repose sur une approche minutieuse de la personnalité de chacun. Il refuse d'appliquer des principes uniformes ou des règles rigoureuses. Sa technique est issue des deux grandes écoles du violon qui l'ont formé : l'école russe et l'école française. C'est une synthèse enrichie par la réflexion et l'expérience de plus d'un demi-siècle d'enseignement. Le geste est à la base de tout dans l'acte violonistique. Il faut donc le contrôler parfaitement, intellectuellement, pour le mettre au service de la démarche artistique. Galamian cherche à mettre en lumière l'analogie qui existe entre la phrase musicale et le geste qui la crée. Les notes d'un même coup d'archet prennent leur indépendance au sein d'une même ligne mélodique et, inversement, les différents coups d'archet nécessaires à l'exécution d'une phrase se relient entre eux, formant un tout : de la pulsation à la continuité, le geste crée un langage plus vrai, plus proche du texte.

Parmi les élèves de Galamian, on compte Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Erick Friedman, Jaime Laredo, Paul Zukofsky, Michael Rabin... La plupart des violons solos des grands orchestres

Copyrighted material

américains ont été ses disciples et diffusent son enseignement au sein de ces formations.

Galamian possédait un violon particulièrement précieux, signé Niccolo Amati (1680) et surnommé l'ex-Walton.

Il a publié, avec Elizabeth A. H. Green, *Principles of Violin Playing and Teaching*, 1962, 2e éd. rev. 1985.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GALIMIR FELIX (1910-1999)

Violoniste et pédagogue américain d'origine autrichienne, Felix Galimir naît à Vienne le 12 mai 1910. Au conservatoire de sa ville natale, il étudie le violon et la musique de chambre sous l'autorité d'Adolf Bak (1922-1928). Avec ses sœurs Adrienne (violon), Renée (alto) et Marguerite (violoncelle), il fonde en 1927, à l'occasion du centenaire de la mort de Beethoven, un quatuor à cordes qui adoptera en 1929 son nom de famille. Maurice Ravel, qui l'entend lors de l'une de ses premières prestations publiques, en restera durablement impressionné. Felix Galimir continue de se perfectionner, à Berlin et à Baden-Baden, auprès du grand violoniste hongrois Carl Flesch (1932-1933). Mais il consacre l'essentiel de son énergie à l'ensemble familial et oriente son répertoire vers la musique de son temps. Dès 1934, le Quatuor Galimir enregistre le *Quatuor* de Ravel et le *Septième Quatuor* de Darius Milhaud – sous le contrôle des deux compositeurs –, ce qui lui vaut de remporter le Grand Prix du disque français. Spécialisé dans la musique de la deuxième École de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), le Quatuor Galimir réalise en 1936 la première au disque de la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Adrienne Galimir épousera le violoniste Louis Krasner, créateur du *Concerto pour violon « à la mémoire d'un ange »* de Berg, et qui en réalise le premier enregistrement, le 1er mai 1936, sous la baguette d'Anton von Webern à la tête de l'Orchestre symphonique de la B.B.C.

L'Anschluss de 1938 chasse Felix Galimir de sa patrie. Il émigre aux États-Unis (il adoptera la nationalité américaine en 1944), où il crée un nouveau Quatuor Galimir qui se produira jusqu'au milieu

Copyrighted material

des années 1980 (la dernière équipe comprenait Hiroko Yajima – violon –, John Graham – alto – et Timothy Eddy – violoncelle). Parallèlement, Felix Galimir poursuit une carrière personnelle. En 1939, Arturo Toscanini l'appelle au poste de violon solo de l'Orchestre symphonique de la N.B.C., qu'il dirige depuis deux ans. À la mort du maestro, en 1957, la formation prendra la dénomination d'Orchestre symphonique de l'Air (Symphony of the Air) et conservera son premier violon jusqu'à sa dissolution, une dizaine d'années plus tard. À partir de 1954, Felix Galimir enseigne au City College of New York. Dès le début des années 1960, son activité professorale – qu'il s'agisse de violon ou de musique de chambre – prend un nouvel essor : Juilliard School of Music de New York (à partir de 1962), Curtis Institute of Music de Philadelphie (à partir de 1972), Mannes College of Music de New York (à partir de 1977), où réside son quatuor. Son immense culture ainsi que sa grande exigence technique et musicale en font une autorité unanimement respectée. Il est aussi à partir de 1954 l'un des plus solides piliers du festival et de l'école d'été de Marlboro (Marlboro Music Festival et Marlboro Summer School of Music), dans l'État du Vermont, qu'avaient fondé Rudolf Serkin et les frères Busch. Parmi les enregistrements de Felix Galimir, mentionnons ceux qui sont effectués dans le cadre du festival de Marlboro, avec le violoniste Alexander Schneider et le pianiste Peter Serkin, notamment, et accordons une mention particulière à celui du *Quintette à cordes avec deux violoncelles* en *ut* majeur de Schubert, réalisé lors du quarantième anniversaire du festival, en 1990.

Celui qui jouait d'un prestigieux stradivarius de 1720, le *Woolhouse*, meurt à New York le 10 novembre 1999.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)

Soprano américaine d'origine italienne, née le 18 novembre 1882 à Milan, morte le 26 novembre 1963 à La Jolla (Californie, États-Unis).

Amelita Galli étudie le piano et la composition au Conservatoire royal de Milan, dont elle sort diplômée en 1903. Elle apprend en revanche le chant en autodidacte. Elle fait ses débuts à l'opéra en 1909 à Trani, en Italie, interprétant Gilda dans *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, et se produit l'année suivante à Rome dans *Don Procopio* de Georges Bizet. Ensuite, pendant quelques années, elle part en tournée, se produisant en Égypte, en Russie, en Espagne et en Amérique du Sud au sein de plusieurs compagnies d'opéra. En 1910, elle épouse Luigi Curci, marquis de Simeri, et prend dès lors le nom de Galli-Curci.

Elle fait ses débuts aux États-Unis en novembre 1916, à Chicago, où elle est acclamée pour sa prestation dans *Rigoletto* à l'Auditorium Theatre. Elle reste à la Chicago Opera Association jusqu'en 1921, et fait ses débuts à New York dans le rôle-titre de *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer en janvier 1918. En novembre 1920, elle se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, dans *La Traviata*. Divorcée de son premier mari, elle épouse en 1921 Homer Samuels, son partenaire de scène, obtenant ainsi la citoyenneté américaine.

Copyrighted material

De 1921 à 1930, Amelita Galli-Curci chante régulièrement au « Met ». Elle brille dans *Madame Butterfly*, *Le Chevalier à la rose*, *Lakmé*, *Roméo et Juliette*, *Lucia di Lammermoor* et *Les Puritains*. Sa voix de soprano à la colorature fleurie est d'une beauté sans pareille. Devenue une artiste populaire, elle fait de nombreux enregistrements. Celui de l'aria « Caro nome » tiré de la partition de *Rigoletto*, réalisé vers 1919, est considéré comme l'un des meilleurs enregistrements d'opéra de tous les temps. Elle apparaît pour la dernière fois au Metropolitan Opera, dans *Le Barbier de Séville*, en janvier 1930, puis continue à donner de multiples concerts avant de se retirer définitivement, en 1937.

E.U.

Copyrighted material

GARCÍA MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ (1805-1906)

Le baryton espagnol Manuel García (Garcia) fut le professeur de chant le plus réputé d'Europe au XIXe siècle. Fils de Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García, un des plus illustres ténors et pédagogues de son temps, Manuel Patricio Rodríguez García naît le 17 mars 1805, à Madrid. Il étudie le chant avec son père, et l'harmonie à Naples, auprès de Niccolò Antonio Zingarelli (1814). Il se destine initialement à une carrière de baryton, mais, après avoir, en octobre 1828, essuyé un échec à l'Opéra de Paris dans le rôle de Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, il décide, au début de 1829, de se tourner vers l'enseignement du chant. Professeur de chant au Conservatoire de Paris de 1847 à 1850, Manuel García occupe un poste identique à la Royal Academy of Music de Londres à partir de 1848 ; il ne prendra sa retraite qu'en 1895, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Sa méthode d'enseignement du chant, fondée sur celle de son père, est en tout point remarquable. Parmi ses élèves figurent Jenny Lind, Hans Hermann Nissen, Erminia Frezzolini, Julius Stockhausen, Jessie Bond, Charles Bataille, Charles Santley et Mathilde Marchesi.

Son *Mémoire sur la voix humaine*, présenté à l'Académie des sciences, à Paris (« Mémoire sur la voix humaine », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des sciences*, 12 avril 1841) pose les bases de toutes les études scientifiques sur la voix ; son *Traité complet de l'art du chant* (Paris, 1840, 1847 ; reproduction fac-similé Minkoff, Genève, 1985), dans lequel il expose les principes

Copyrighted material

et les méthodes de son père, demeurera longtemps une référence fondamentale. Ses études minutieuses sur la physiologie et le fonctionnement des organes vocaux amènent Manuel García à inventer le laryngoscope (1855). Il publie également *Observations physiologiques sur la voix humaine* (Paris, 1855). Manuel meurt le 1er juillet 1906, à Londres, à l'âge de cent un ans.

E.U.

Copyrighted material

GARCÍA NAVARRO LUIS ANTONIO (1941-2001)

Chef d'orchestre et directeur d'opéra espagnol. Il étudie au Conservatoire de Valence puis au Conservatoire de Madrid (piano, hautbois et composition). À Vienne, il travaille la direction d'orchestre avec Karl Österreicher, Reinhold Schmid et Hans Swarowsky, ainsi que la composition, avec Alfred Uhl. En Italie, il suit en 1966 l'enseignement de Franco Ferrara. De 1970 à 1974, il dirige l'Orchestre municipal de Valence. Il est chef permanent de l'Orchestre symphonique de la Radio portugaise de 1976 à 1978 et directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne de 1980 à 1982. De 1987 à 1992, il est directeur général de la musique à l'Opéra de Stuttgart, tout en dirigeant régulièrement à l'Opéra de Vienne. En 1991, il est nommé chef permanent de l'Orchestre de la Ville de Barcelone. Il est directeur artistique et musical du Teatro Real de Madrid de sa réouverture, en 1997, à 2001. Ardent défenseur de la musique de son pays, il a gravé en 1978, à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, un enregistrement de référence de *La Vie brève* de Manuel de Falla avec Teresa Berganza, José Carreras et Juan Pons.

E.U.

Copyrighted material

GARDELLI LAMBERTO (1915-1998)

Chef d'orchestre et compositeur suédois d'origine italienne. Assistant de Tullio Serafin à Rome, il fait ses débuts en dirigeant *La Traviata* au Teatro Reale de l'Opéra de Rome en 1944. Il va effectuer la plus grande partie de sa carrière en dehors de l'Italie, à l'Opéra de Stockholm (dont il est le chef permanent de 1946 à 1955), à Copenhague (où il dirige, de 1955 à 1961, puis de 1986 à 1989, l'Orchestre symphonique de la Radio danoise), à l'Opéra d'État hongrois de Budapest (1961-1965), avant de se produire dans les grands théâtres lyriques : Metropolitan Opera de New York, où il débute en 1966 en dirigeant *Andrea Chenier* de Giordano, Covent Garden de Londres, festival de Glyndebourne... Spécialisé dans le répertoire lyrique italien, il fait redécouvrir les opéras de jeunesse de Verdi (*Ernani*, *Stiffelio*, *Nabucco*, *I Lombardi*), qu'il enregistre avec, notamment, Placido Domingo, José Carreras, Ruggero Raimondi, Katia Ricciarelli, Jessye Norman, Montserrat Caballé. Il a créé la *Quatrième Symphonie* de Gottfried von Einem en 1988.

E.U.

Copyrighted material

GARDEN MARY (1874-1967)

Soprano américaine d'origine écossaise, Mary Garden est célèbre pour la véracité des personnages qu'elle a dépeint à l'opéra. Aussi bien connue pour ses talents dramatiques que pour son art du chant, elle est une figure majeure de l'opéra américain.

Née le 20 février 1874, à Aberdeen, en Écosse, Mary Garden quitte son pays natal à l'âge de sept ans, ses parents s'établissant aux États-Unis. Elle commence à étudier le violon et le piano et à travailler le chant dès son plus jeune âge. En 1897, elle se rend à Paris pour poursuivre sa formation lyrique. Elle fait des débuts parisiens triomphaux le 10 avril 1900, lorsqu'elle remplace au pied levé Marthe Rioton dans le rôle-titre de *Louise* de Gustave Charpentier, donné à l'Opéra-Comique. Elle chante ensuite les rôles-titres de *La Traviata* de Verdi, de *Thaïs* de Massenet, de *Madame Chrysanthème* de Messager . Claude Debussy la choisit pour incarner Mélisande lors de la création de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (salle Favart), le 30 avril 1902. Cette prestation fera de Mélisande son rôle le plus célèbre.

Parmi les autres grands rôles de Mary Garden, citons ceux du rôle-titre du *Jongleur de Notre-Dame* de Massenet (qui réécrit la partition du ténor pour elle), ceux de *Thaïs* (avec lequel elle fait ses débuts aux États-Unis, au Manhattan Opera House, en novembre 1907), de *Salomé* de Richard Strauss (où elle fait sensation), de *Monna Vanna* de Henri Février et le rôle de Flora dans *L'amore dei tre re* d'Italo Montemezzi. Mary Garden est applaudie pour son chant mais aussi pour ses remarquables talents dramatiques. Elle

Copyrighted material

rejoint le Civic Opera House de Chicago en 1910 et se produit avec sa troupe jusqu'en 1931, occupant parallèlement le poste de directrice générale de la compagnie de la Chicago Opera Association pour la saison 1921-1922. Elle fait ses adieux à la scène lyrique en 1931 mais demeure active pendant vingt ans dans les cercles musicaux, réalisant de nombreuses tournées aux États-Unis, au cours desquelles elle donne des conférences et des récitals. Elle a publié une autobiographie, *Mary Garden's Story* (co-écrite avec Louis Biancolli, Simon and Schuster, New York, 1951 ; rééd. Arno Press, New York, 1980). Elle meurt, quasiment oubliée, le 3 janvier 1967, à Inverurie, près d'Aberdeen, en Écosse.

E.U.

Copyrighted material

GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)

On considérait Gazzelloni comme l'homologue italien de Jean-Pierre Rampal, mais, alors que le Français a popularisé la flûte et l'ensemble de son répertoire, Gazzelloni était surtout tenu pour l'apôtre de la musique contemporaine.

Il naît à Roccasecca Frosinone, le 5 janvier 1919, et commence à étudier la flûte dès l'âge de sept ans avec Giambattista Creati. Il travaille ensuite au Conservatorio di Santa Cecilia à Rome, dont il sort diplômé en 1942. Il commence à jouer dans des orchestres de musique légère avant d'être engagé comme flûte solo à l'Orchestre symphonique de Belgrade puis à l'Orchestre symphonique de la R.A.I. de Rome, où il reste plus de trente ans. Il se consacre alors à une carrière de soliste et de pédagogue. Il collabore régulièrement avec l'ensemble I Musici pour la musique baroque et avec le pianiste Bruno Canino pour le répertoire moderne. Dès 1952, il donne des cours d'été à Darmstadt, où il rencontre Heinrich Strobel et Karl Amadeus Hartmann, les responsables des deux centres de musique contemporaine allemands les plus importants (Baden-Baden et Munich), qui le mettent en contact avec les principaux compositeurs de son temps. Tous sont fascinés par son sens inné du déchiffrage, ses qualités de mémoire et son pouvoir d'adaptation et écrivent à son intention. Stravinski parle de lui dans ses mémoires. Il enseigne également à Dartington, en Angleterre, à l'académie Sibelius d'Helsinki et à l'Accademia Chigiana de Sienne, à partir de 1966. Il mène une carrière à un rythme effréné (plus de deux cents concerts par an) et meurt à Rome le 21 novembre 1992.

Copyrighted material

Gazzelloni a abordé tous les genres de musique, de Vivaldi au jazz, mais il a surtout marqué son temps par la liste impressionnante des pièces qu'il a créées (plus de cent cinquante), écrites pour la plupart à son intention, œuvres de compositeurs d'avant-garde — Luciano Berio (*Serenata I* pour flûte et quatorze instruments, 1957 ; *Sequenza*, 1958), Aldo Clementi, Franco Donatoni, Henryk Mikołaj Górecki (*Diagrame*, 1961), Roman Haubenstock-Ramati, Bruno Maderna (*Honeyrêves*, 1961 ; *Hyperion*, 1963), Luigi Nono (*Y su sangre ya vene cantando*, 1954, qui provoqua un scandale à Darmstadt), Luis de Pablo, Bernd Alois Zimmermann (*Tempus loquendi*, 1964) — ou de compositeurs plus traditionnels — Giorgio Federico Ghedini (*Sonata da concerto*, 1958), Goffredo Petrassi (*Concerto pour flûte*, 1961 ; *Souffle*, 1969), Roman Vlad, Wladimir Vogel. Il possédait un enthousiasme et une présence scénique qui ont conquis tous les publics et lui ont permis d'imposer les œuvres les plus difficiles. Il s'était fait notamment le champion de la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez, qu'il avait créée en 1957.

Gazzelloni a fait évoluer considérablement les possibilités techniques de la flûte sans que ces apports restent l'apanage de la musique contemporaine : de nombreuses difficultés du répertoire, autrefois considérées comme insurmontables, ont été maîtrisées par la plupart des flûtistes grâce à cette approche élargie de l'instrument. Il avait été l'un des premiers à adopter une flûte en or. On lui doit deux livres, *Facciamo con Severino Gazzelloni* (Bologne, 1977) et *Il Flauto d'oro*, autobiographie avec E. Granzotto (Turin, 1984).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GENCER LEYLA (1928-2008)

Peut-on croiser impunément l'incandescente trajectoire de Maria Callas et côtoyer sans dommage la parfaite épure musicale dessinée par Renata Tebaldi ? La carrière de la soprano turque Leyla Gencer apporte une réponse négative à ces questions. « La Regina » avait la même personnalité explosive et le même caractère ombrageux que sa rivale grecque. Mais cette « orientale musulmane », comme elle aimait à se définir, a toujours su protéger jalousement une vie privée qu'elle refusait de jeter en pâture à la presse. Et, malgré les fêlures d'une voix sollicitée à outrance, la « Diva turque » a mené sur les planches une très brillante carrière. Scandaleusement ignorées par les grandes maisons de disque, les prestations de celle que l'on a aussi surnommée « la reine des pirates » ne nous parviennent que grâce à des enregistrements de radios ou des prises sur le vif qui, effectuées dans des conditions parfois sommaires, ne rendent pas justice à l'un des plus évidents tempéraments dramatiques de sa génération.

Ayşe Leyla Çeyrekgil naît à Istanbul (Turquie), le 10 octobre 1928 (il n'est pas impossible qu'il s'agisse en fait de 1924), d'une mère polonaise et d'un père turc. Elle commence ses études musicales au Conservatoire de sa ville natale avant de venir à Ankara prendre des leçons privées avec la célèbre soprano italienne Giannina Arangi-Lombardi ; à la mort de cette dernière, en 1951, elle poursuivra sa formation avec le baryton Apollo Granforte. En 1946, elle a épousé le banquier Ibrahim Gencer ; c'est sous ce nom que commence sa carrière. Elle chante d'abord dans le chœur de l'Opéra d'État turc (Devlet Opera), avant de faire ses débuts à

Copyrighted material

Ankara sous les traits de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Mascagni). C'est dans le même rôle que cette comédienne à l'instinct déjà très sûr fait des débuts remarqués, en plein air, à Naples, en 1953. Le San Carlo lui offre rapidement Madama Butterfly (Puccini) puis Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). Pendant plus de vingt ans elle restera fidèle à la grande scène napolitaine. Après avoir incarné Tosca (Puccini) à l'Opéra de Munich, elle fait sa première apparition outre-Atlantique en 1956, à l'Opéra de San Francisco – qui la réinvitera pour les deux saisons suivantes – dans le rôle-titre de *Francesca da Rimini* de Riccardo Zandonai. La Scala de Milan, qui l'accueille le 26 janvier 1957 pour la création mondiale des *Dialogues des carmélites* de Poulenc, dans le rôle de Madame Lidoine (la Nouvelle Prieure), deviendra pour Leyla Gencer un véritable port d'attache. Entre 1957 et 1983, elle n'y interprétera pas moins de 19 rôles différents – d'abord dans le cadre de secondes distributions, les premières étant monopolisées par Maria Callas, puis en vedette incontestée –, qui montrent tout l'éventail de ses curiosités : Verdi est en bonne place avec Leonora de *La Forza del destino* (1957, 1961, 1965), Elisabetta di Valois de *Don Carlo* (1961, 1963, 1964, 1970), Aïda (1963, 1966) et Lady Macbeth (1964), mais aussi Monteverdi (Ottavia dans *L'Incoronazione di Poppea*, 1967), Bellini (Norma, 1965) et Gluck (Alceste, 1972). Elle y participe, le 1er mars 1958, à une autre création, celle de *Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti. La mozartienne accomplie est appelée par le Covent Garden de Londres et le festival de Glyndebourne. Elle s'investit avec autant de rigueur que de passion dans la résurrection d'œuvres oubliées ou méconnues signées Luigi Cherubini (*Medea*), Gaspare Spontini (*La Vestale, Agnes von Hohenstaufen*), Simon Mayr (*Medea in Corinto*), Rossini (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*) ou Giovanni Pacini (*Saffo*) et dans la défense de pages contemporaines écrites

Copyrighted material

par Serge Prokofiev (*L'Ange de feu*, Renata), Benjamin Britten (*Albert Herring*, Lady Billows), Gian Carlo Menotti (*The Consul*, Magda) et Lodovico Rocca (*Monte Ivnor*, Edali). Elle se fait une spécialité du répertoire des sopranos d'agilité du début du XIXe siècle. Elle triomphe dans Gilda (*Rigoletto* de Verdi), Amina (*La Sonnambula* de Bellini) mais, surtout, dans les opéras de Donizetti : *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux* (Elisabetta), *Anna Bolena*, *Caterina Cornaro*, *Belisario* (Antonina), *Poliuto* (Paolina), *Maria Stuarda*.

Reconnue par les plus grands chefs – Herbert von Karajan,Georg Solti, Tullio Serafin, Vittorio Gui, Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Muti –, elle fréquente l'élite du chant de sa génération : Fiorenza Cossotto, Giulietta Simionato, Ruggero Raimondi, Giacomo Aragall, Renato Bruson, Shirley Verrett, Piero Cappuccilli, Giuseppe Taddei, Teresa Stich-Randall, Sena Jurinac, Mirella Freni, Jerome Hines, Carlo Bergonzi, Tito Gobbi, Mario Del Monaco, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Giuseppe Di Stefano... Sa carrière, essentiellement italienne, ne l'empêche pas de se produire à Monte-Carlo, en Norvège, en Suède, en Pologne, en U.R.S.S. et en Espagne. Néanmoins, les portes de l'Opéra de Paris et celle du Metropolitan Opera de New York lui resteront obstinément fermées.

La fulgurante ascension de Leyla Gencer doit plus à l'intensité musicale de ses interprétations et à une présence scénique hors du commun qu'aux qualités intrinsèques de son organe. La voix, d'une plaisante flexibilité, malgré un manque d'amplitude dans le grave et un faible volume, offre un timbre particulièrement riche et séduisant. Belcantiste de grand style, inégalée dans l'art du *messa di voce* et de la nuance, elle s'affirme comme l'une des plus grandes tragédiennes de son temps. La beauté de ses aigus pianissimo reste dans les mémoires, même si, pour masquer certaines lacunes

Copyrighted material

techniques et les effets du surmenage – vibratos mal maîtrisés, dureté des aigus à pleine puissance –, elle avait quelque tendance à en abuser. Leyla Gencer met fin à sa carrière lyrique en 1985, sur la scène de la Fenice de Venise, avec *La Prova d'un opera seria* (« La répétition d'un opéra seria ») de Francesco Gnecco. Elle donnera des récitals – notamment à Paris, avec Nikita Magaloff, dans des mélodies de Chopin – jusqu'en 1992.

Elle enseigne à la Scala de Milan. Riccardo Muti lui offre la direction d'un programme pour de jeunes chanteurs. En 1996 est créé à Istanbul un concours de chant qui porte son nom. Leyla Gencer meurt à Milan le 10 mai 2008. Selon son désir, ses cendres ont été dispersées dans les eaux du Bosphore qui baignent son pays natal.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GENDRON MAURICE (1920-1990)

Avec Pierre Fournier, André Navarra et Paul Tortelier, Maurice Gendron comptait parmi les plus brillants représentants de l'école française de violoncelle. Né à Nice le 26 décembre 1920 dans une modeste famille de musiciens, il commence l'étude du violoncelle dès l'âge de cinq ans, sur un petit instrument fabriqué spécialement à son intention. Son premier professeur, à Cannes, s'appelle Stéphane Odéro. Emanuel Feuermann l'auditionne et le pousse à entrer au conservatoire de Nice, où il travaille avec Jean Mangot jusqu'en 1935. Il vient ensuite à Paris, où il est admis dans la classe de Gérard Hekking et remporte un premier prix de violoncelle en 1938. Il entre à l'Orchestre symphonique de Paris et joue dans des salons que fréquentent Jean Cocteau, Pablo Picasso, François Mauriac, Francis Poulenc. Il rencontre Dinu Lipatti, avec lequel il se produit à plusieurs reprises, et trouve chez Jean Françaix un partenaire avec lequel il jouera en sonate jusqu'à la fin de sa carrière. Ses véritables débuts de soliste datent de février 1944, lorsqu'il remplace, au pied levé, Gaspar Cassadó dans le concerto de Dvořák avec l'Orchestre de Radio-Paris sous la direction de Willem Mengelberg. Il est aussitôt invité à jouer avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. À la même époque, il étudie la direction d'orchestre avec Roger Désormière, Hermann Scherchen et Mengelberg. En 1945, il donne à Londres la première audition européenne du concerto, op. 58, de Serge Prokofiev et obtient l'exclusivité de cette œuvre pendant trois ans. Benjamin Britten, avec lequel il donne une série de récitals, lui ouvre les portes de

Copyrighted material

l'Angleterre, où sa carrière se développe rapidement. Pablo Casals l'invite au festival de Prades et l'accompagne à la tête de l'Orchestre des Concerts Lamoureux lorsqu'il enregistre les versions originales des concertos en *ré* majeur de Haydn et en *si* bémol majeur de Boccherini, dont il avait retrouvé les manuscrits à la bibliothèque d'État de Dresde. Il fait ses débuts aux États-Unis en 1957 et, un an plus tard, joue avec l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Leonard Bernstein. Entre 1953 et 1970, il enseigne à l'Académie nationale de musique de Sarrebruck, où il se voit décerner le titre de professeur, puis, entre 1970 et 1987, au Conservatoire de Paris. Il enseigne aussi à l'école Yehudi-Menuhin, à Stoke d'Abernon, en Angleterre, au Mozarteum de Salzbourg et à l'académie Maurice-Ravel, à Saint-Jean-de-Luz.

Avec Yehudi et Hephzibah Menuhin, il forme un trio qui va marquer son époque pendant un quart de siècle. Sans avoir fait une véritable carrière de chef d'orchestre, il a néanmoins dirigé régulièrement l'Orchestre de chambre de la Sarre après la mort de Karl Ristenpart (1967) et a été chef permanent du Bournemouth Sinfonietta (1971-1973). Il jouait sur un violoncelle de Stradivarius. Paul Hindemith, Francis Poulenc et Jean Françaix ont écrit des œuvres à son intention. Il est mort à Grez-sur-Loing (Seine-et-Marne) le 20 août 1990.

Formé à l'école française de violoncelle, Maurice Gendron s'en démarquait par une technique d'archet plus souple (Casals l'avait visiblement beaucoup influencé) et une diversité de nuances dans le vibrato qui lui donnaient une étonnante palette sonore ; à l'inverse, il ne recherchait pas la puissance comme moyen d'expression, ce qui explique qu'il ait donné le meilleur de lui-même dans un répertoire où le violoncelle n'avait pas à affronter des masses orchestrales trop épaisses.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GERGIEV VALERY (1953-)

Le chef d'orchestre russe Valery Gergiev, directeur musical du théâtre Mariinski (ex-Kirov) de Saint-Pétersbourg, a redoré le blason de son illustre compagnie et lui a redonné une place de premier plan parmi les maisons d'opéra du monde entier.

Valery Abissalovitch Gergiev naît à Moscou, le 2 mai 1953. D'origine ossète, il passe une grande partie de son enfance dans le Caucase, à Ordjonikidze (aujourd'hui Vladikavkaz, capitale de la république d'Ossétie-du-Nord-Alanie), où il commence en 1961 à étudier le piano et la direction d'orchestre. Il se perfectionne en direction d'orchestre au Conservatoire Rimski-Korsakov de Leningrad (auj. Saint-Pétersbourg), sous l'égide d'Ilia Musin (1972-1977). En 1976, il remporte à Moscou le premier prix au concours de direction d'orchestre de l'ensemble des Républiques soviétiques, puis, un an plus tard, le deuxième prix (mais le premier prix n'a pas été décerné) au concours Herbert von Karajan à Berlin. Valery Gergiev devient cette même année chef assistant de Iouri Temirkanov, alors directeur musical du Kirov. Il dirige sa première représentation dans ce théâtre en 1978 (*Guerre et paix* de Prokofiev). Chef permanent de l'Orchestre de l'État d'Arménie de 1981 à 1985, Gergiev dirige pendant cette période la plupart des principaux orchestres de l'Union soviétique.

En 1988, Valery Gergiev succède à Temirkanov comme chef principal et directeur artistique du Kirov, qui redevient le Mariinski en 1992. Son charisme et sa forte personnalité aidant, il commence à se forger une solide réputation. En 1991, il dirige pour la première

Copyrighted material

fois un opéra en Occident, *Boris Godounov* de Moussorgski à la Bayerische Staatsoper de Munich. La même année, il débute comme chef d'opéra aux États-Unis, avec *Guerre et paix*, donné à l'Opéra de San Francisco. Sa renommé internationale ne cesse de croître. En 1993, à Londres, il se voit décerner le titre de « chef de l'année » lors de la cérémonie des Classical Music Awards. Il est invité à diriger les plus grands orchestres du monde : l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia à Rome, l'Orchestre symphonique de la N.H.K. à Tōkyō...

Gergiev fonde en 1993 le festival des Nuits blanches à Saint-Pétersbourg, puis, en 1994, le festival international de musique de Mikkeli, en Finlande. À partir de 1996, il dirige le festival de Rotterdam – il est de 1995 à 2008 chef principal de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam – et le festival international de musique de la mer Rouge à Eilat, en Israël. Il est nommé en 1997 chef principal invité du Metropolitan Opera de New York, où il a débuté en mars 1994, en dirigeant *Otello* de Verdi ; il occupe ce poste jusqu'en 2008. En 2007, il succède à Colin Davis comme chef principal de l'Orchestre symphonique de Londres ; il se voit ensuite confier la même fonction à l'Orchestre philharmonique de Munich à partir de 2015.

Exigeant beaucoup de travail de ses musiciens, Gergiev consacre plus de 250 jours par an au théâtre Mariinski, où il choisit lui-même les chanteurs, et où il assume à partir de 1996 les fonctions de directeur artistique et de directeur général. Il y fait entrer au répertoire les opéras et ballets de nombreux compositeurs russes et remet au goût du jour certains opéras de Wagner. Il y monte par ailleurs en 2003 la tétralogie wagnérienne dans sa langue d'origine,

Copyrighted material

première production du genre en Russie qui sera par la suite saluée en Allemagne et dans le monde entier. En 2013, Valery Gergiev inaugure le Mariinski II, un projet né à la fin des années 1990 qui augmente considérablement les capacités de cette scène lyrique de premier plan.

Harry SUMRALL

E.U.

Copyrighted material

GERLIN RUGGERO (1899-1983)

Dans la mouvance de Wanda Landowska, toute une génération d'interprètes et de musicologues ont contribué au regain d'intérêt dont bénéficie désormais le clavecin. Si l'approche d'ensemble de la prestigieuse claveciniste polonaise garde toute sa vie au travers des enregistrements qu'elle a légués, certaines de ses conceptions — touchant notamment à la démarche musicologique et à la facture instrumentale — sont dépassées par celles des clavecinistesde la génération suivante, plus proches du contexte historique véritable. Ceux-ci, trop jeunes pour avoir étudié directement avec Wanda Landowska, ont souvent travaillé avec ses disciples, qui constituent un trait d'union capital dans cette évolution : Ralph Kirkpatrick (1911-1984), Ruggero Gerlin (1899-1983), Isabelle Nef (1898-1976), Antoinette Vischer (1909-1973), Aimée van de Wiele (1907-1991), Rafael Puyana (1931-2013)...

Ruggero Gerlin voit le jour à Venise le 5 janvier 1899. Il reçoit une formation de pianiste au conservatoire Giuseppe Verdi de Milan avant de se fixer à Paris, où il travaille avec Wanda Landowska, d'abord à l'École normale de musique, à partir de 1920, puis à Saint-Leu-la-Forêt, dans le cadre de son école de musique ancienne. Il devient l'un de ses partenaires privilégiés et joue souvent avec elle à deux clavecins. Dès 1929, il enregistre ses premiers disques. Surtout attiré par la musique ancienne, il reprend pourtant le *Concert champêtre* de Poulenc peu après sa création par Wanda Landowska, en 1929, et tient, en 1933, la partie de clavecin dans l'enregistrement de la musique de Jacques Ibert pour le film de Pabst, *Don Quichotte* (avec Fedor Chaliapine dans le rôle titre).

Copyrighted material

Ruggero Gerlin quitte la France au moment des hostilités et se fixe à Naples, où il est nommé professeur au conservatoire San Pietro a Majella (1941). Il s'intéresse alors à l'édition musicale des œuvres anciennes, jusqu'alors réalisée dans une optique pianistique. En 1943, il publie l'édition intégrale des sonates de Domenico Scarlatti, qui sera suivie, notamment, de celles de Benedetto Marcello et de Gianbaptista Grazioli. À partir de 1947, il enseigne chaque été à l'académie Chigiana de Sienne, où il compte parmi ses élèves l'élite des clavecinistesde la seconde moitié du xxe siècle : Huguette Dreyfus, Kenneth Gilbert, Blandine Verlet, Jean-Patrice Brosse...

Sa production discographique est relativement limitée : il grave principalement l'intégrale des concertos pour clavecin de Jean-Sébastien Bach, au début des années1960, en compagnie de certains de ses disciples pour les concertos à plusieurs claviers.

De 1920 à 1940, il a joué sur un clavecin Pleyel avant d'opter pour un Neupert (modèle Bach). Mais la question des instruments anciens l'intéressait peu. Il cherchait avant tout à reconstituer une démarche musicale sincère, à l'image de l'homme qu'il était — l'authenticité n'étant pas le critère absolu mais un élément parmi d'autres contribuant à faire vivre, en tout temps, la musique du passé.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GEWANDHAUS DE LEIPZIG
ORCHESTRE DU

Les premières bases de ce qui allait devenir l'une des plus importantes institutions musicales allemandes remontent à 1743 lorsque se constitue à Leipzig une petite société de concerts dotée à l'origine de seize musiciens sous la direction de Johann Friedrich Gleditzch. L'arrivée à Leipzig du compositeur Johann Adam Hiller en 1754 donne un essor à cette société, dont l'orchestre atteint trente-trois instrumentistes dans les années 1760. Une telle expansion impose l'adoption d'un lieu de concerts approprié, la salle haute du Gewandhaus, ou halle aux tissus, où l'orchestre se produit pour la première fois le 25 novembre 1781. Il portera désormais le nom d'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (Gewandhausorchester). Hiller cède sa place à Johann Gottfried Schicht (1785-1810), auquel succèdent Johann Philipp Schulz (1810-1827) — qui crée le *Cinquième Concerto pour piano* de Beethoven en 1811 — et Christian August Pohlenz (1827-1835).

Felix Mendelssohn (1835-1847) est le premier véritable chef d'orchestre de l'histoire du Gewandhaus : ses prédécesseurs étaient des *Konzertmeister* qui dirigeaient la plupart du temps de leur place de violon solo. Il révèle la musique de Jean-Sébastien Bach, totalement oublié depuis sa mort en 1750, et crée les grandes partitions romantiques de Schubert (*Symphonie n° 9*, 1811), Schumann (*Symphonie n° 1*, 1841 ; *Symphonie n° 2*, 1846 ; *Symphonie n° 4*, 1841 ; *Concerto pour piano*, 1846) ainsi que ses propres œuvres (*Symphonie n° 3 « Écossaise »*, 1842 ; *Concerto pour violon en « mi » mineur* ; 1845). À la mort de Mendelssohn,

Copyrighted material

Schumann, qui postulait à ce poste, se voit préférer Julius Rietz (1848-1860), remplacé, entre 1852 et 1854, par deux élèves de Mendelssohn, Niels Gade et Ferdinand David.

La deuxième personnalité marquante de l'histoire du Gewandhaus est Carl Reinecke, qui en assure la direction pendant trente-cinq ans (1860-1895). Le répertoire s'ouvre à une nouvelle génération de musiciens, avec néanmoins une certaine prudence, Wagner (dont on crée l'ouverture des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* en 1862) se voyant préférer Brahms (*Concerto pour violon*, 1879) ou Bruckner (*Symphonie n° 7*, 1884). En 1881, pour le centenaire officiel de l'orchestre, on entreprend la construction de la nouvelle salle du Gewandhaus, inaugurée en 1884, qui permet de porter l'effectif de l'orchestre à soixante-douze musiciens.

Arthur Nikisch, chef d'orchestre à l'Opéra de Leipzig entre 1877 et 1889, succède à Reinecke en 1895. Il instaure des méthodes de travail révolutionnaires pour l'époque, avec des répétitions en profondeur pour lutter contre les exécutions approximatives alors si fréquentes. L'effectif passe à quatre-vingt-deux instrumentistes et le répertoire s'ouvre à la musique de Max Reger, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Gustav Mahler, Richard Strauss... Le Gewandhaus est moins un centre de création qu'un lieu de reprise d'œuvres récentes déjà jouées ailleurs et qui trouvent alors leur consécration. À partir de 1912, Nikisch inaugure une série de grands cycles autour d'un même compositeur : Beethoven, Brahms, Bruckner, Richard Strauss... Il contribue également au rapprochement avec l'autre grande institution musicale de Leipzig, le Thomanerchor (Chœur de l'église Saint-Thomas), qui conduira à l'exécution régulière des passions et cantates de Jean-Sébastien Bach dans l'église dont il avait été le cantor. Nikisch dirige aussi la

Copyrighted material

première tournée de l'Orchestre du Gewandhaus à l'étranger, en Suisse (1916).

Le successeur de Nikisch, Wilhelm Furtwängler (1922-1928), assure comme lui simultanément la direction de l'Orchestre philharmonique de Berlin et de celui du Gewandhaus. Mais Furtwängler n'aura pas le temps d'imprimer sa personnalité à Leipzig. Il joue surtout un rôle important dans le domaine de la musique contemporaine, créant les *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg (seconde version, 1922) et faisant découvrir la musique de Hindemith, Respighi ou Stravinski, dont il dirige *Le Sacre du Printemps* en 1923. Charles Münch est violon solo de l'orchestre entre 1926 et 1932. Le passage de Bruno Walter à la tête du Gewandhaus est encore plus bref (1929-1933) : ses origines juives l'obligent à fuir en Autriche. Hermann Abendroth prend sa succession (1934-1945) ; il s'agit d'une personnalité fascinante, peu connue hors d'Allemagne, qui révèle les symphonies de Bruckner dans leur version originale et auquel le Gewandhaus doit sa tradition dans ce répertoire.

La salle du Gewandhaus tombe sous les bombes le 20 février 1944 ; l'orchestre s'exile dans la salle des congrès jusqu'à l'inauguration du nouveau bâtiment pour le bicentenaire, en 1981. Herbert Albert assure la direction entre 1946 et 1948, mais c'est Franz Konwitschny qui redonne à l'orchestre son lustre d'antan et ranime la grande tradition allemande. Il procède à un recrutement très sélectif pour accroître l'effectif, qui passe de cent quatre musiciens en 1949 à cent cinquante-six en 1962. L'orchestre peut alors se dédoubler et mener simultanément ses activités de concert (symphoniques ou à Saint-Thomas) et lyriques (où il se produit sous le nom d'Orchestre de l'Opéra de Leipzig). C'est à cette époque que commencent à apparaître les premières sous-formations, comme le

Copyrighted material

Bach Collegium (1963) ; un quatuor à cordes du Gewandhaus existait depuis l'époque de Nikisch, qui prend alors une nouvelle importance.

Václav Neumann (1964-1968) et, surtout, Kurt Masur (1970-1996) tournent une page d'histoire : les activités de l'orchestre se diversifient, les tournées et enregistrements se multiplient, faisant du Gewandhaus la vitrine de la tradition symphonique est-allemande. Masur crée des concerts pour les jeunes, il dirige dans des entreprises et reprend la tradition des grands cycles instaurée par Nikisch. Homme de son temps et homme de tradition, il réalise la synthèse idéale qui lui permet de ramener l'orchestre au plus haut niveau avec l'inévitable médiatisation dont il a compris le rôle essentiel en cette fin du xxe siècle. Lorsque le régime communiste s'effondre, en 1989, Masur joue un rôle modérateur dans les affrontements entre l'opposition et le pouvoir, montrant ainsi que deux siècles et demi de tradition musicale peuvent peser dans la vie sociale d'une grande cité. Il ouvre également le Gewandhaus aux représentants de toutes les tendances de la musique contemporaine. Ses successeurs sont le Suédois Herbert Blomstedt (1998-2005) et l'Italien Riccardo Chailly (depuis 2005).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GHEORGHIU ANGELA (1965-)

Une rare beauté, un art du chant accompli et un tempérament de feu lui ont permis d'inscrire son nom parmi ceux des sopranos les plus marquantes de sa génération. La chanteuse roumaine Angela Gheorghiu était déjà une vedette avant que la romance de ses amours avec le jeune et brillant ténor français Roberto Alagna, tout juste happé par la gloire après des débuts modestes et de douloureuses épreuves dans sa vie privée, ne fasse palpiter le cœur des foules. Le couple, dès lors abonné aux couvertures des magazines, orchestre avec maestria la médiatisation de son intimité et l'organisation d'une vie professionnelle désormais commune pour l'essentiel.

Angela Burlacu (Gheorghiu est le nom du premier mari de la cantatrice) naît le 7 septembre 1965 à Adjud, petite ville du *judet* (« département ») de Vrancea, en Moldavie roumaine. À l'âge de quatorze ans, elle entre au lycée Georges-Enesco de Bucarest, où elle s'initie à l'art dramatique, à la danse et au piano, ainsi qu'au chant, avec la remarquable Mia Barbu. Elle poursuit ses études à l'Académie de musique de Bucarest, où elle travaille avec Arta Florescu, qui avait également été le mentor d'une autre soprano d'origine roumaine, Julia Varady. En 1990, Angela Gheorghiu fait ses premiers pas sur une scène lyrique à l'Opéra de Cluj-Napoca, sous les traits de Mimì (*La Bohème* de Puccini). En 1992, elle remporte à Vienne le Concours international du Belvédère. La même année, elle effectue ses débuts internationaux au Covent Garden de Londres, en incarnant Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart) puis Mimì, rôle qui lui vaut d'être pour la première fois la partenaire

Copyrighted material

de Roberto Alagna. La prestigieuse scène londonienne fera ensuite appel à elle pour plusieurs emplois : Liù (*Turandot* de Puccini), Micaëla (*Carmen* de Bizet) et la rare Nina de *Chérubin* de Massenet. La Staatsoper de Vienne l'invite, toujours en 1992, pour Adina (*L'Elisir d'amore* de Donizetti), Mimì et Nannetta (*Falstaff* de Verdi). Elle se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York le 4 décembre 1993, dans Mimì, personnage dont elle se fait une véritable spécialité. Vocalement et par son éblouissante présence scénique, l'interprétation qu'elle donne de Violetta (*La Traviata* de Verdi) en 1994 au Covent Garden, sous la direction de Georg Solti, va la révéler au monde entier. La production est en effet enregistrée sur le vif par la firme Decca, et le public international découvre alors une plastique hollywoodienne, un timbre enjôleur et une nature flamboyante qui brûle les planches.

Angela Gheorghiu divorce de son premier mari. Elle épouse le 26 avril 1996 Roberto Alagna de manière on ne peut plus romantique : le mariage de Mimì et de Rodolfo, comme l'annonce l'administrateur général Joseph Volpe devant le rideau de scène, a été célébré par le maire de New York, Rudolph Giuliani, dans les coulisses du Metropolitan Opera, juste avant le très lacrymal dernier acte de *La Bohème* où ils sont tous deux sous les feux des projecteurs. Désormais, la carrière des deux artistes, choyés tant par la presse que par la télévision, se fera essentiellement en couple. L'étendue de leur popularité sur scène comme au disque les amènera parfois à formuler des exigences artistiques et financières jugées déraisonnables par nombre de professionnels. Les frictions avec le milieu musical et la critique – comme celle qui conduira le Metropolitan Opera de New York à annuler en 1998 leur participation à un projet de *Traviata* – sont donc fréquentes. Mais le succès ne se dément pas. Angela Gheorghiu est, avec Roberto Alagna, la vedette du film que Benoît Jacquot consacre en 2000 à

Copyrighted material

Tosca de Puccini. Le plus souvent en compagnie de son époux, elle s'illustre dans les interprétations de Liù, Micaëla, Adina, Violetta, Marguerite (*Faust* de Gounod), Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), Amelia (*Simon Boccanegra* de Verdi), Charlotte (*Werther* de Massenet), du rôle-titre de *Manon* de Massenet, de Suzel (*L'Amico Fritz* de Mascagni), Magda (*La Rondine* de Puccini). Le 4 septembre 2007, Angela Gheorghiu et Roberto Alagna ont créé à l'Opéra de Marseille l'opéra-comique *Marius et Fanny* de Vladimir Cosma.

La discographie de la diva et de son époux – déjà bien fournie en duos tirés des ouvrages les plus divers – réunit les deux voix dans *La Bohème* sous la direction de Riccardo Chailly (1998), *Roméo et Juliette* sous la baguette de Michel Plasson (1995), *Werther* (1998) ainsi que, de Puccini, *La Rondine* (1996), *Le Villi* et *Le Triptyque* – *Il Tabarro*, *Suor Angelica* et *Gianni Schicchi* – conduits par Antonio Pappano (1996). Tous deux participent également à l'un des *Requiem* de Verdi que signe Claudio Abbado avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (2001). Elle ose même – au disque, avec Michel Plasson en 2002, pas à la scène – interpréter le rôle-titre de *Carmen*, que l'on confie de nos jours plus volontiers à une mezzo-soprano. L'idylle, étalée avec complaisance, ne prétend sans doute pas à l'immortalité. Le talent et la présence passionnée d'Angela Gheorghiu méritent en revanche de rester dans les mémoires.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)

Le Bulgare Nicolai Ghiaurov est considéré comme l'une des plus grandes basses du xxe siècle. Avec son compatriote Boris Christoff, il a contribué à bâtir la légende des voix bulgares tout en s'imposant dans le répertoire italien, notamment dans les opéras de Verdi, dont il a marqué les principaux rôles.

Né dans le sud de la Bulgarie, à Lydjene, près de Velimgrad, le 13 septembre 1929, Ghiaurov commence à chanter à l'église locale, où son père est sacristain. Il découvre réellement sa voix pendant son service militaire en faisant travailler un chœur militaire qu'il a formé. Un officier le remarque et le présente à Cristo Brambarov, l'un des principaux chanteurs de l'Opéra de Sofia, également professeur à l'Académie de musique de Sofia. Celui-ci le prend dans sa classe à partir de 1949. Le jeune homme travaille également le piano et le violon ainsi que la composition en privé avec le compositeur aveugle Petko Stainov. Puis il va se perfectionner au Conservatoire Tchaïkovski à Moscou (1950-1955). En 1955, il débute à l'Opéra de Sofia, dans Don Basilio (*Le Barbier de Séville* de Rossini) et remporte la même année le Concours international de chant de Paris.

Ghiaurov est engagé presque aussitôt par les plus grandes scènes lyriques internationales : en 1957, il chante au Bolchoï de Moscou (Méphistophélès dans *Faust* de Gounod et Pimène dans *Boris Godounov* de Moussorgski) et à l'Opéra de Vienne (Ramfis dans *Aïda* de Verdi), en 1959 à la Scala de Milan (Varlaam dans *Boris*

Copyrighted material

Godounov), en 1961 aux Arènes de Vérone, en 1962 au Covent Garden de Londres (Padre Guardiano dans *La Force du destin* de Verdi), en 1963 à l'Opéra de Paris (Philippe II dans *Don Carlos*) et à l'Opéra de Chicago, en 1965 au Metropolitan Opera de New York (Méphistophélès). Il se fixe en Italie en 1959 et l'essentiel de sa carrière se déroule en Europe occidentale et aux États-Unis. En 1965, au festival de Salzbourg, sous la direction de Herbert von Karajan, il aborde le rôle-titre de *Boris Godounov*, dont il devient l'un des interprètes historiques après Chaliapine et Boris Christoff. À l'Opéra de Paris, il se produit à nouveau en 1974, dans *Don Quichotte* de Massenet, en 1975 dans *Faust*, puis dans *Simon Boccanegra* de Verdi (Jacopo Fiesco) et en 1978 dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Sénèque). Après avoir été marié à la pianiste Zlatina Michakova, il épouse en 1981 la soprano Mirella Freni, avec qui il a souvent partagé la scène. Demandé par les plus grands chefs d'orchestre (Karajan, Solti, Giulini, Abbado, Muti, Levine...), il mène une carrière durable grâce à une technique vocale exceptionnelle qui lui permet de chanter encore en 1996 Colline dans *La Bohème* de Puccini à Turin, pour le centenaire de la création de l'ouvrage, et Sparafucile dans *Rigoletto* de Verdi pour ses adieux au Met. En une trentaine d'années, Nicolai Ghiaurov aura participé à 81 représentations (dix rôles) sur la première scène lyrique américaine et à 227 spectacles à l'Opéra de Vienne. Quelques mois avant sa disparition, il chantait encore le rôle de ses débuts – Don Basilio – à la Fenice de Venise et Ramfis à l'Opéra de Monte-Carlo. Il meurt à Modène le 2 juin 2004.

Sa voix de basse chantante possédait une puissance et un brillant naturellement adaptés au répertoire russe. Mais le legato et la souplesse de sa technique en ont fait l'une des plus grandes basses verdiennes de son temps. Au fil des années, un certain vibrato avait quelque peu alourdi cette flexibilité exemplaire, mais sa maîtrise

Copyrighted material

musicale lui a toujours permis de tirer le meilleur parti de sa voix à chaque moment de sa carrière. Parmi les autres rôles dans lesquels il s'est imposé figurent Don Giovanni, Zaccaria (*Nabucco*), le rôle-titre de *Mefistofele* (Boito), Ivan Khovanski et Dossiféï (*Khovanchtchina* de Moussorgski), Créon (*Médée* de Cherubini), Grémine (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), Ivan Soussanine (*Une vie pour le tsar* de Glinka), Galitski et Kontchak (*Le Prince Igor* de Borodine) ; mais Ghiaurov est toujours resté à l'écart du répertoire germanique.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GIESEKING WALTER WILHELM (1895-1956)

Pianiste allemand né le 5 novembre 1895 à Lyon, mort le 26 octobre 1956 à Londres.

Né en France de parents allemands, Walter Gieseking commence à étudier au Conservatoire municipal d'Hanovre en 1911 et fait ses débuts en 1913. Pendant la Première Guerre mondiale, il rejoint la fanfare de son régiment dans l'armée allemande. À partir du début des années 1920, il fait de nombreuses tournées en Europe et aux États-Unis. Accusé de collaboration avec le régime nazi, il fait l'objet de vives controverses après la Seconde Guerre mondiale. Son récital prévu à New York en 1949 est annulé suite à une violente manifestation. Acquitté de toute collaboration par un tribunal allié en Allemagne, il réussit à faire une tournée aux États-Unis en 1953. Gravement blessé dans un accident de la circulation en Allemagne en 1955, il reprend brièvement ses concerts avant de mourir en 1956.

Gieseking est connu pour ses interprétations de compositeurs classiques (Domenico Scarlatti, Mozart, Beethoven), romantiques et du début du xxe siècle (Claude Debussy, Maurice Ravel). Il possède par ailleurs une maîtrise indiscutée de la technique de pédale. Parmi ses compositions figurent diverses variations et une sonate pour flûte et piano.

E.U.

Copyrighted material

GIGLI BENIAMINO (1890-1957)

Caruso, seul, pourrait disputer à Beniamino Gigli la palme de ténor italien emblématique du xxe siècle. Ce chanteur-né, au timbre melliflu, aura, durant quarante ans, tenu sous son charme spontané l'Ancien et le Nouveau Monde. Son domaine d'élection se confond avec la mouvance puccinienne et vériste, de *La Bohème* et de *Tosca* de Puccini à *Andrea Chénier* d'Umberto Giordano ou à *Mefistofele* d'Arrigo Boito et aux autres productions de Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo ou Francesco Cilea. Son répertoire incluait aussi bien Donizetti que Verdi, et s'étendait aux emplois français comme au *Lohengrin* de Wagner. Ses disques innombrables laissent entendre un timbre solaire et une santé vocale de jeune premier qu'il réussira à préserver durant toute sa carrière. Un tel bonheur de chanter, une émission d'un équilibre si parfait, une fraîcheur de timbre si constante font de Gigli un véritable miracle vocal. L'artiste n'écoute certes que son instinct, mais l'intégrité de ses moyens purement vocaux rachète par avance ce sentimentalisme auquel l'époque l'incite souvent à se laisser aller et qui ne contribua pas peu à sa popularité. Né à Recanati, près d'Ancône, le 20 mars 1890, Beniamino Gigli est mort à Rome, le 30 novembre 1957.

Jean CABOURG

Copyrighted material

GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)

Introduction

Carlo Maria Giulini est l'un des rares chefs d'orchestre du xxe siècle à avoir mené sa carrière selon sa propre volonté, en dehors de toute pression médiatique ou commerciale, par seul souci de la musique. Unanimement respecté et souvent vénéré dans sa période de maturité, il a suivi un cheminement introspectif qui a dérouté progressivement bon nombre de ses admirateurs ; engagé dans une recherche de la perfection impossible, montrant une soif de musique absolue sans compromis, son aspiration à conserver intacte la passion du concert l'a amené à limiter volontairement ses apparitions, jusqu'au jour où il a décidé de cesser de diriger.

• Il gentilissimo

Carlo Maria Giulini, né à Barletta, dans le sud de l'Italie, le 9 mai 1914, passe une partie de son enfance à Bolzano, dans le Trentin-Haut-Adige, région d'où sa famille est originaire. Il étudie tôt le violon, et entre à seize ans à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, où il travaille le violon et l'alto avec Remy Principe, la composition avec Alessandro Bustini – un des maîtres de Goffredo Petrassi et de Bruno Maderna – et la direction d'orchestre avec Bernardino Molinari ; il se perfectionne en direction auprès d'Alfredo Casella à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne. Engagé comme altiste à l'Orchestre de l'Augusteo de Rome, il joue sous la direction des

Copyrighted material

plus grands chefs : Richard Strauss, Bruno Walter, Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Victor De Sabata... Par conviction antifasciste, il se cache durant la Seconde Guerre mondiale pour échapper à l'incorporation dans l'armée italienne. Il célèbre la libération de Rome par les alliés, en 1944, en dirigeant un concert à la tête de l'Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile (nouvelle dénomination de l'Orchestre de l'Augusteo). Aussitôt engagé comme chef assistant de l'Orchestre symphonique de la R.A.I. à Rome, il y débute dans la direction d'opéra en 1945, avec une retransmission radio de *Il Trionfo dell'onore* d'Alessandro Scarlatti, et en devient premier chef en 1946.

En octobre 1951, Giulini fait ses débuts lyriques à la scène en dirigeant *La Traviata* de Verdi au Teatro Donizetti de Bergame – avec Maria Callas dans le rôle-titre – et il participe cette même année à la fondation de l'Orchestre symphonique de la R.A.I. à Milan, avec lequel il va donner en studio de nombreux opéras alors peu connus : *Axur, re d'Ormus* d'Antonio Salieri (1950), *Don Procopio* de Georges Bizet (1950), *I Due Foscari* de Verdi (1951), *Il Mondo della luna* de Joseph Haydn (1951), un *dramma giocoso* alors peu connu ; la retransmission radio de ce concert attire l'attention de Toscanini, qui le fait entrer à la Scala de Milan, où il débute en 1952 dans *La Vie brève* de Manuel de Falla et devient l'assistant de Victor De Sabata, auquel il succède comme chef permanent en 1953. Titulaire de ce poste jusqu'en 1956, il va diriger à la Scala des œuvres nouvelles dans le répertoire de l'illustre maison : *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi dans l'édition de Giorgio Federico Ghedini, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók... 1955 constitue une date clef dans sa carrière : il dirige *La Traviata* avec Maria Callas dans le rôle-titre, et la célèbre mise en scène de Luchino Visconti. La même année, il dirige *Falstaff* au

Copyrighted material

festival d'Édimbourg, dans la production de Franco Zeffirelli pour le festival de Glyndebourne, et fait ses débuts aux États-Unis, à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago ; il entretiendra avec cette phalange des relations privilégiées. En 1958, il collabore avec Luchino Visconti pour un mémorable *Don Carlo* au Covent Garden de Londres.

Walter Legge, le légendaire directeur artistique de His Master's Voice (aujourd'hui E.M.I.), lui fait graver ses premiers disques à Londres avec l'Orchestre Philharmonia. La chance lui sourit en 1959, lorsque Klemperer, malade, ne peut diriger l'enregistrement de *Don Giovanni* de Mozart qui était planifié. Giulini sauve la situation. Le résultat est un chef-d'œuvre, considéré encore aujourd'hui comme la version de référence. En 1960, il effectue sa première tournée au Japon. En 1963, il dirige enfin *Don Giovanni* à la scène, à la Scala de Milan.

• Le refus de toute compromission

Après une série de représentations de *La Traviata* en 1967 au Covent Garden dans une production de Visconti, toujours avec Maria Callas dans le rôle-titre, et des *Noces de Figaro* à Rome en 1968, Giulini décide de renoncer à l'opéra, faute de trouver des conditions de travail satisfaisantes, et de se consacrer exclusivement à la musique symphonique. Il est principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Chicago de 1969 à 1978. En 1973, il devient premier chef de l'Orchestre symphonique de Vienne, avec lequel il effectue une tournée mondiale en 1975. Mais, pour préserver sa liberté, il renonce à ce poste en 1976, préférant une carrière de chef invité. En 1978, il accepte pourtant la direction de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, où il succède à Zubin Mehta après avoir imposé des conditions artistiques auxquelles les orchestres

Copyrighted material

américains n'étaient pas accoutumés, notamment la limitation du nombre de ses concerts. Il conservera ce poste jusqu'en 1984, portant l'orchestre au plus haut niveau des phalanges nord-américaines. Il revient à l'opéra en 1982, avec une production historique de *Falstaff*, présentée à Los Angeles, au Covent Garden de Londres et au Mai musical florentin, qui marque à la fois son retour et ses adieux à l'art lyrique.

À partir du milieu des années 1980, Giulini ne dirige plus qu'un nombre restreint d'orchestres : Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Berlin – jusqu'à l'arrivée de Claudio Abbado, en 1986 –, Orchestre philharmonique de la Scala, Orchestre philharmonique de Vienne, Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre symphonique de la radio bavaroise, Orchestre symphonique de Chicago. Il cesse de diriger en 1998 et réduit ses activités musicales à l'enseignement. Il meurt à Brescia le 14 juin 2005.

• De l'opéra au mysticisme

Ce spécialiste de l'opéra italien n'a dirigé qu'un petit nombre d'ouvrages (essentiellement de Mozart, de Rossini et de Verdi, mais aucun de Puccini) et s'est montré de plus en plus exigeant au fil des années. Il a beaucoup collaboré avec Maria Callas, qu'il appréciait particulièrement, et dirigé les plus grands chanteurs de son temps. Son répertoire symphonique, qu'il n'a cessé d'approfondir mais qui est relativement limité, est centré sur la musique de Mozart, des grands maîtres allemands et autrichiens du XIXe siècle, des Russes, de Debussy et de Ravel. Il est venu tardivement à Bruckner et à Mahler, mais n'a jamais dirigé de Richard Strauss. Carlo Maria Giulini est resté fidèle à sa patrie, l'Italie, où il a toujours séjourné – pour réfléchir et travailler – au moins la moitié de l'année. Cet

Copyrighted material

ennemi de la routine a limité volontairement le nombre de ses concerts pour leur conserver un caractère d'événement.

Son style de direction d'orchestre est une synthèse entre la grande tradition italienne, issue de Toscanini et de De Sabata, et la culture autrichienne, omniprésente dans sa région d'origine. Son physique, sa manière de parler très douce, son raffinement naturel, son humanisme sont ceux d'un grand seigneur. Son approche de la musique a un côté contemplatif, parfois mystique, qui s'est accentué au fil des années dans des interprétations retenues, plus intériorisées, parfois déroutantes, mais toujours d'une profondeur difficile à égaler.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J.-Y. Bras, *Carlo Maria Giulini*, Bleu Nuit éditeur, Paris, 2006
R. Chesterman dir., *Conductors in conversation*, Robson Books, Londres, 1990
A. Foletto, *Carlo Maria Giulini*, Edizioni San Paolo, Milan, 1997
J.-C. Hoffelé, « La musique entre les notes », in *Diapason*, n^0 528, sept. 2005
J. Hunt, *Carlo Maria Giulini : Discography and Concert Register*, John Hunt, Londres, 2002
R. Parienté, *La Symphonie des chefs*, La Martinière, Paris, 2004
S. J. Pettitt, *Philharmonia Orchestra : a Record of Achievement 1945-1985*, Robert Hale Limited, Londres, 1985
A. Sanders dir., *Walter Legge : Words and Music*, Duckworth, Londres, 1998
P. Szersnovicz, « Carlo Maria Giulini, le maestro », in *Le Monde de la musique*, n^0 286, avril 2004 ; « Carlo Maria Giulini, l'adieu au Guépard », in *Le Monde de la musique*, n^0 301, sept. 2005
J. Tolansky, « Giulini. Il gentilissimo », in *Classic Record Collector*, Spring, 2004.

Discographie sélective

Copyrighted material

L. VAN BEETHOVEN, *Symphonie n° 3 « Héroïque »*, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1979) ; *Symphonie n° 6 « Pastorale »*, New Philharmonia Orchestra (enregistré en 1969) ; *Symphonie n° 7*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1971) ; *Messe en ut majeur*, avec Elly Ameling (soprano), Janet Baker (mezzo-soprano), Theo Altmeyer (ténor), Marius Rintzler (basse), New Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1970) ; *Missa solemnis*, avec Heather Harper (soprano), Janet Baker (mezzo-soprano), Robert Tear (ténor), Hans Sotin (basse), New Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1975) ; *Concertos pour piano n° 1* et *n° 3*, avec Arturo Benedetti Michelangeli, Orchestre symphonique de Vienne (enregistrés en 1979) ; *Concerto pour violon*, avec Itzhak Perlman, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1980)

J. BRAHMS, *Concertos pour piano n° 1* et *n° 2*, avec Claudio Arrau, Philharmonia Orchestra (enregistrés en 1960 et 1962) ; *Concerto pour violon*, avec Itzhak Perlman, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1976) ; *Symphonie n° 1*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n° 2*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n° 3*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n° 4*, New Philharmonia Orchestra (enregistré en 1968)

A. BRUCKNER, *Symphonie n° 8*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1984) ; *Symphonie n° 9*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1988)

M. de FALLA, *L'Amour sorcier*, avec Victoria de Los Angeles, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1961) ; *Le Tricorne*, avec Victoria de Los Angeles, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1957)

G. MAHLER, *Symphonie n° 1 « Titan »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1971) ; *Symphonie n° 9*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1976)

W. A. MOZART, *Don Giovanni*, avec Eberhard Wächter (Don Giovanni), Joan Sutherland (Donna Anna), Luigi Alva (Don Ottavio), Gottlob Frick (le Commandeur), Elisabeth Schwarzkopf (Donna Elvira), Giuseppe Taddei (Leporello), Piero Cappuccilli (Masetto), Graziella Sciutti (Zerlina), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1959) ; *Les Noces de Figaro*, avec Eberhard Wächter (le Comte Almaviva), Giuseppe Taddei (Figaro), Elisabeth Schwarzkopf (la Comtesse), Anna Moffo (Susanna), Fiorenza Cosotto (Cherubino), Philharmonia Orchestra (enregistré en 1959) ; *Requiem*, avec Helen Donath (soprano), Christa Ludwig (contralto),

Copyrighted material

Robert Tear (ténor), Robert Lloyd (basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1978)
G. ROSSINI, *Stabat Mater*, avec Katia Ricciarelli (soprano), Lucia Valentini-Terrani (mezzo-soprano), Dalmacio Gonzalez (ténor), Ruggero Raimondi (baryton-basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1981)
F. SCHUBERT, *Symphonie n° 4 « Tragique »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1978) ; *Symphonie n° 8 « Inachevée »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1978) ; *Symphonie n° 9*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1977)
R. SCHUMANN, *Symphonie n° 3 « Rhénane »*, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1980), Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1990)
G. VERDI, *Rigoletto*, avec Piero Cappuccilli (Rigoletto), Ileana Cotrubas (Gilda), Plácido Domingo (le Duc de Mantoue), Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1979) ; *La Traviata*, avec Maria Callas (Violetta Valéry), Giuseppe Di Stefano (Alfredo Germont), Ettore Bastianini (Giorgio Germont), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en public à la Scala le 28 mai 1955) ; *Le Trouvère*, avec Plácido Domingo (Manrico), Rosalind Plowright (Leonora), Giorgio Zancanaro (Azucena), Chœur et Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome (enregistré en 1984) ; *Don Carlo*, avec Fedora Barbieri (Eboli), Jon Vickers (Don Carlo), Tito Gobbi (Posa), Boris Christoff (Filippo II), Chœurs et Orchestre du Covent Garden de Londres (enregistré le 12 mai 1958)
Falstaff, avec Renato Bruson (Falstaff), Katia Ricciarelli (Alice Ford), Lucia Valentini-Terrani (Mrs. Quickly), Barbara Hendricks (Nannetta), Leo Nucci (Ford), Los Angeles Master Chorus, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1982) ; *Requiem*, avec Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Christa Ludwig (mezzo-soprano), Nicolai Gedda (ténor), Nicolai Ghiaurov (basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1964) ; *Quatre Pièces sacrées*, avec Janet Baker (mezzo-soprano), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1962).

Copyrighted material

GLOSSOP PETER (1928-2008)

Peter Glossop fut, dans les années 1960 et 1970, l'un des barytons les plus recherchés dans le répertoire verdien, qu'il a chanté notamment au Metropolitan Opera de New York et sous la direction de Karajan. Il s'agit probablement du chanteur anglais qui a fait la plus brillante carrière internationale au cours de la seconde moitié du xxe siècle.

Il voit le jour à Sheffield le 6 juillet 1928, et entre dans la vie active comme employé de banque tout en étudiant le chant avec Eva Rich et Joseph Hislop. Il intègre la Sheffield Operatic Society, ce qui lui permet de faire en 1949 des débuts scéniques – amateurs – dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (rôles de Docteur Miracle et de Coppelius). Il travaille ensuite avec Leonard Mosley. En 1952, il remporte le Great Caruso Contest et est engagé dans le chœur du Sadler's Wells Theater de Londres, où il fait un an plus tard ses débuts professionnels dans Moralès (*Carmen* de Bizet). En 1955, il y devient premier baryton et, en dehors des grands rôles verdiens, il chante Scarpia (*Tosca* de Puccini), Gérard (*Andrea Chénier* de Giordano), Figaro (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Zurga (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet), Guglielmo (*Così fan tutte* de Mozart) et le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski. En 1961, il remporte le premier prix du Concours international de chant de Sofia et fait ses débuts à Covent Garden dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Britten (Demetrius). Puis il paraît dans *Aïda* de Verdi (Amonasro) et *La Bohème* de Puccini (Marcello) avant de remplacer, au pied levé, en 1964, Geraint Evans dans la production de *Rigoletto* de Franco Zeffirelli, sous la baguette de Georg Solti.

Copyrighted material

La même année, il incarne le Conte di Luna dans la production du *Trouvère* signée Luchino Visconti, sous la direction de Carlo Maria Giulini. En 1965, il chante pour la première fois à la Scala (Rigoletto, au côté de Luciano Pavarotti, dans le rôle du Duc de Mantoue). Un an plus tard, il incarne Posa (*Don Carlo* de Verdi) pour ses débuts à l'Opéra de San Francisco et à l'Opéra de Paris. Il ne reviendra qu'une fois au Palais-Garnier, en 1974, pour *Les Vêpres siciliennes*. Karajan l'engage pour un *Otello* de légende (Iago), à Salzbourg en 1970, aux côtés de Jon Vickers (Otello) et Mirella Freni (Desdémone). Un an plus tard, il débute au Metropolitan Opera de New York, dans Scarpia, en même temps que le chef d'orchestre James Levine. Au cours des quinze années suivantes, il y participe à quatre-vingt-cinq représentations, mais y chante rarement les opéras de Verdi. C'est dans le rôle de Tonio (*Paillasse* de Leoncavallo) qu'il remporte son plus grand succès à New York. Parmi ses autres rôles, il incarne Escamillo (*Carmen*), Falstaff, Macbeth, Don Carlo (*Ernani*), Choroebus (*Les Troyens* de Berlioz, à Covent Garden, avec Colin Davis, 1969), Jokanaan (*Salomé* de Richard Strauss), Don Giovanni (Covent Garden, 1973), Wozzeck (Met, 1974), Billy Budd, Balstrode (*Peter Grimes*)... À partir de 1979, il se tourne davantage vers le répertoire allemand, ajoutant à son répertoire le Hollandais (*Le Vaisseau fantôme*), Mandryka (*Arabella*, à l'English National Opera, 1980) et Pizarro (*Fidelio*, au Met). Karajan le choisit pour deux de ses opéras filmés : *Paillasse* (Tonio) et *Otello* (Iago). Il se produit à la Staatsoper de Vienne (1968), au San Carlo de Naples, à la Deutsche Oper de Berlin, mais l'essentiel de sa carrière se déroule sur les deux grandes scènes londoniennes. *Simon Boccanegra* au Met en 1985 est peut-être son seul échec, qui le pousse à quitter la scène, après une dernière apparition dans Sharpless (*Madama Butterfly*) à Los Angeles en 1986. Il se retire dans l'ouest de l'Angleterre pour

Copyrighted material

se consacrer à l'enseignement et assouvir sa passion pour le jazz. Il meurt à Devon, le 7 septembre 2008. Il a rédigé un livre de Mémoires avec Jon Tolansky, *Peter Glossop : the Story of a Yorkshire Baritone* (Londres, 2004), riche en anecdotes sur les chefs d'orchestre avec lesquels il a travaillé et sur les metteurs en scène « qui se croient meilleurs que Verdi ou Wagner ».

Glossop possédait une voix puissante qu'il savait gérer avec habileté pour composer des personnages toujours bien définis, mais sans le moindre excès. Son interprétation du *Credo* de Iago restera un sommet du genre, tant par le sens du phrasé que par l'impression d'horreur qui se dégageait de sa voix. Plus musicien qu'acteur, il avait un souci du respect du texte qu'il poussait dans les moindres détails, ce qui dérangeait souvent dans un monde de traditions où l'on joue davantage sur les effets et le côté dramatique que sur la musique. Mais il en tirait une étonnante palette de nuances particulièrement adaptée aux opéras de Verdi. Il restera un Rigoletto de légende.

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

H. BERLIOZ, *Les Troyens*, avec Josephine Veasey, Berit Lindholm, Jon Vickers, Roger Soyer, chœur et Orchestre du Royal Opera House de Covent Garden, direction Colin Davis (enregistré en 1969)
B. BRITTEN, *Billy Budd*, avec Peter Pears, John Shirley-Quirk, Michael Langdon, Ambrosian Opera Chorus, Orchestre symphonique de Londres, direction Benjamin Britten (enregistré en 1967)
R. LEONCAVALLO, *Paillasse*, avec Raina Kabaivanska, Jon Vickers, Rolando Panerai, chœur et Orchestre de la Scala de Milan, direction et réalisation Herbert von Karajan (enregistré en 1968, vidéo)
H. PURCELL, *Didon et Énée*, avec Victoria de Los Angeles, Heather Harper, Elizabeth Robson, Robert Tear, Ambrosian Singers, English

Copyrighted material

Chamber Orchestra, direction John Barbirolli (enregistré en 1965)
R. STRAUSS, *Hélène d'Égypte*, avec Gwyneth Jones, Jess Thomas, Peter Schreier, chœur et Orchestre de la Staatsoper de Vienne, direction Josef Krips (enregistré en 1970)
G. VERDI, *Le Trouvère*, avec Gwyneth Jones, Giulietta Simionato, Bruno Prevedi, Joseph Rouleau, chœur et Orchestre du Royal Opera House de Covent Garden, direction Carlo Maria Giulini (enregistré en 1964)
Otello, avec Mirella Freni, Jon Vickers, chœur de la Deutsche Oper, Orchestre philharmonique de Berlin, direction et réalisation Herbert von Karajan (enregistré en 1973, audio et vidéo)
Macbeth, avec Rita Hunter, John Tomlinson, Kenneth Collins, BBC Concert Orchestra, direction John Matheson (enregistré en 1979).

Copyrighted material

GOBBI TITO (1913-1984)

La tradition familiale voulait qu'il fût juriste. Après de solides humanités, il fit donc des études de droit. Sans peine, mais aussi sans enthousiasme. La musique, le chant, les planches l'inspiraient, et la passion l'emporta sur ce qui, autour de lui, passait pour de la raison. Il était né le 24 octobre 1913 à Bassano del Grappa, près de Venise. Il y vécut heureux. Pourtant, il quitta sa Vénétie pour Rome où, de 1933 à 1938, il reçut, notamment du ténor Giulio Crimi, une formation vocale et musicale très complète.

En 1937, il est lauréat, premier nommé, du concours de chant de la Scala, puis l'emporte triomphalement devant plus de trois cents rivaux au terrible tournoi vocal de Vienne. C'est l'envol. Le Teatro Reale de Rome, quelques petits rôles pour vaincre le trac, puis, curieusement, des barytons wagnériens : le héraut de *Lohengrin*, Günther du *Crépuscule des dieux*, Telramund, Wolfram..., des rôles germaniques qu'il laissera vite à d'autres non sans être passé par le Jokanaan de la *Salomé* de Richard Strauss et, surtout, par un Wozzeck qui fit de lui une vedette à Rome en 1942 et une star pour les connaisseurs — ils étaient peu nombreux chaque soir dans la salle, mais il y avait heureusement parmi eux des journalistes influents — à la fin de 1949 à Naples, sous la direction de Karl Böhm, puis en juillet 1952 à la Scala sous la direction de Dimitri Mitropoulos. Faut-il voir dans cette erreur d'orientation initiale l'origine du processus inexorable de dégradation d'une voix essentiellement italienne, si facile, si rayonnante au départ ? Peut-être. Figaro éblouissant et naturel (celui de Rossini), il devra vite masquer l'érosion de l'aigu par le flot sans cesse renouvelé d'une

Copyrighted material

verve inépuisable. Qu'importe alors le chant puisque, s'appuyant sur une musicalité scrupuleuse, il y aura désormais la formidable présence scénique d'un acteur consommé, tour à tour comique inénarrable (Gianni Schicchi, Belcore, Falstaff...), personnage odieux (Scarpia, Iago...) ou poignant héros (Posa, Simon Boccanegra...) ! Et du Germont de 1938 à son dernier Falstaff, ce seront près de quarante ans de carrière avec plus de quatre-vingts rôles à son répertoire, et chaque fois une caractérisation très poussée, une étude fouillée du personnage et une sensibilité attentive à ses partenaires. Si le « Met » à New York le boude — là-bas, le jeu compte moins que la puissance et la beauté de la voix —, toutes les scènes lyriques qui comptent se le disputent. Le Covent Garden de Londres en fait son héros. De 1955 à juillet 1974, il y donnera cent cinquante représentations dans douze rôles différents,parmi lesquels un inoubliable *Don Carlos* de Verdi, en 1958, sous la direction de Giulini et dans la mise en scène de Visconti où, aux côtés de Boris Christoff, de Gré Brouwenstijn et de Jon Vickers, il atteignit les cimes de l'art et de l'émotion, et un formidable Scarpia qui sut si bien affronter l'impérieuse Tosca de Maria Callas.

Tito se produisit longtemps sur scène mais, avec lucidité et intelligence, il sut abandonner à temps les rôles qui devenaient trop lourds. Il eut le souci de transmettre le flambeau aux jeunes et ses *master classes* aussi bien que le concours international de Bassano del Grappa, sa ville natale, auront fortement contribué à faire lever le bon grain.

Tito Gobbi meurt à Rome le 5 mars 1984.

Tito Gobbi a participé à de très nombreux enregistrements intégraux. Il y fut le plus souvent le partenaire baryton — c'est-à-

Copyrighted material

dire traître, père ou joyeux compagnon — de Maria Callas. Il fut l'ignoble Scarpia, en 1953, dans une fulgurante *Tosca* dirigée par De Sabata . Il fut en 1954, avec Di Stefano et Serafin, le partenaire de la plus belle *Lucia* de Callas et, auprès de cette peu fréquente Rosine, un bien pétulant Figaro sous l'alerte direction de Galliera . Il tint fort bien sa place, toujours près de la diva, dans des enregistrements moins mémorables de *Rigoletto*, du *Bal masqué*, d'*Aïda* et de *Paillasse* . Il fut aussi l'odieux Tonio, mais cette fois avec Lucine Amara, Franco Corelli et au pupitre Lovro von Matači'c. Admirons son éclectisme en écoutant *L'Oracle* de Leoni, avec Sutherland et Bonynge ; *L'Élixir d'amour*, avec Carosio, Monti et Serafin ; *Cavalleria rusticana*, avec Suliotis et Del Monaco — Callas lui avait préféré Panerai en Alfio ou, peut-être, n'était-il pas libre ce jour-là —, *La Bohème*, avec Scotto et Poggi ; *Fedora*, avec Olivero et Del Monaco ; *Madame Butterfly*, avec Victoria de Los Angeles et Di Stefano ; *Nabucco*, avec Suliotis, Prevedi et au pupitre Lamberto Gardelli et *Il Tabarro*, avec Margaret Mas et Prandelli . Enfin quatre opéras où le disque témoigne qu'il a su être grand parmi les grands : *Falstaff*, avec Elisabeth Schwarzkopf et surtout un Karajan déchaîné ; *Otello*, avec Rysanek, Vickers et Serafin ; *Gianni Schicchi*, où il restera inaccessible et qu'il enregistra deux fois, en 1958 et en 1976 ; et enfin *Simon Boccanegra*, son rôle tragique préféré.

Jean ZIEGLER

Copyrighted material

GOLDBERG SZYMON (1909-1993)

La carrière de l'une des plus grandes figures du violon se révèle à nous sous une apparence bien discrète. Comme si avoir été pendant près de dix ans le premier violon de glorieuses formations démontrait un tempérament inadapté à une vie de soliste. Comme si le fait de choisir la musique de chambre face à la littérature concertante, le répertoire classique face à la musique de son temps lui retirait la moindre parcelle de talent.

Szymon Goldberg naît à Włocławek (Pologne) le 1er juin 1909. À l'âge de sept ans, il commence l'étude du violon, d'abord avec Henryk Czaplinski, puis, à Varsovie, avec Miecszysław Michalowicz, qui avait été le maître de Bronislaw Huberman. Remarqué par Wanda Landowska, il entre en 1917 dans la classe de Carl Flesch à Berlin. Il débute, en 1921, à Varsovie, dans le *Premier Concerto pour violon* de Paganini et, à Berlin, en 1924, avec un programme de trois concertos (Bach, Joachim et Paganini). Dès 1925, il est nommé Konzertmeister de la Philharmonie de Dresde, avant d'être appelé par Wilhelm Furtwängler au même poste à l'Orchestre philharmonique de Berlin (1929-1934). Il achète alors le violon — un Stradivarius de 1711, le *Liegnitz* — avec lequel il effectue ses premiers enregistrements. L'année de son mariage (1931) avec la mezzo-soprano Anna Maria Manasse — une élève de Therese Behr, l'épouse d'Artur Schnabel —, il remplace Joseph Wolfsthal, prématurément décédé, dans un trio à cordes qui rassemblait Paul Hindemith (alto) et Emanuel Feuermann (violoncelle). C'est cette formation qui crée en 1933 le *Trio à*

Copyrighted material

cordes n° 2 d'Hindemith. Il fonde même, avec quelques membres de l'Orchestre philharmonique de Berlin — Gilbert Back, Reinhard Wolf et Nikolai Graudan —, un quatuor à cordes. Mais l'arrivée des nazis au pouvoir le chasse, comme la fine fleur des musiciens juifs du temps, et de l'orchestre et d'Allemagne. Commence alors pour lui une intense activité de récitaliste — en Europe mais aussi en Palestine, au Japon, aux Indes, en Chine — et débute sa collaboration légendaire avec la grande pianiste hongroise Lili Kraus. Avec elle et l'excellent violoncelliste Antony Pini, il grave dans les années 1930 des disques consacrés à Mozart, Haydn et Beethoven qui restent aujourd'hui encore des références. Le 10 février 1938, c'est à Carnegie Hall qu'il fait ses débuts américains. En 1942, pendant une tournée en Extrême-Orient, il est arrêté par les Japonais et interné, comme Lili Kraus, dans l'île de Java jusqu'en 1945. Sa carrière redémarre en 1946, d'abord à Singapour et en Australie, puis en Amérique et en Europe. Avec le Philharmonia Orchestra et Walter Süsskind, il enregistre quelques concertos (Bach, Haydn, Mozart) sur son nouveau violon, un Guarnerius del Gesù de 1734, le *Baron Vitta*. De 1951 à 1966, Szymon Goldberg est l'un des principaux animateurs du festival d'Aspen (Colorado). C'est là qu'il fonde avec William Primrose (alto), Victor Babin (piano) et Nikolai Graudan (violoncelle) le Festival Piano Quartet (1954-1962) et réalise avec lui plusieurs enregistrements mémorables. Le 18 juin 1954, il joue au festival de Prades avec Pablo Casals et Rudolf Serkin un programme Beethoven dont le disque a heureusement gardé une trace partielle. Il commence alors, parallèlement à ses activités de chambriste, une nouvelle vie de chef d'orchestre à la tête de l'Orchestre de chambre néerlandais (1955-1979) — avec qui il enregistre Bach, Haydn, Mozart mais aussi Hindemith — et comme chef invité par de nombreuses formations de chambre anglaises et américaines. En

Copyrighted material

1969, il se fixe à Londres et fonde avec Radu Lupu un duo qui ne tarde pas à s'illustrer au disque dans Mozart et Schubert. Il dirige aussi, de 1977 à 1979, la Manchester Camerata. Il est nommé professeur à la Juilliard School of Music de New York (1978) puis au Curtis Institute of Music de Philadelphie (1981). Après le décès de sa femme, il épouse Miyko Yamane, une pianiste japonaise, élève de Rudolf Serkin et de Rudolf Firkušný. À partir de 1990, il dirige le Nouvel Orchestre philharmonique japonais et enseigne à l'école de musique japonaise Toho Gakuen. Il meurt à Toyama (Japon) le 19 juillet 1993.

Son art fait d'idéal équilibre, de sensibilité vivante et d'expression raffinée trouvait son parfait accomplissement dans la musique de chambre, où il rejoignait des partenaires à sa mesure. Mozart et Beethoven ont trouvé en lui leur interprète d'élection. On ne triche pas avec l'essentiel.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)

Sans le mouvement d'intérêt qui s'est dessiné, à la fin des années 1980, en faveur de la musique dite « dégénérée » (*entartete Musik*, œuvres des compositeurs interdits par les nazis), Berthold Goldschmidt serait resté dans l'ombre et n'aurait pas connu la consécration de son vivant.

Ce compositeur et chef d'orchestre britannique d'origine allemande naît à Hambourg, le 18 janvier 1903, dans une famille juive. Il mène de front des études universitaires (à Hambourg et à l'université Friedrich-Wilhelm de Berlin) et musicales (à l'Académie de musique de Berlin, où il travaille la composition avec Franz Schreker, 1924-1926). Ses œuvres de jeunesse suscitent un grand intérêt : la *Passacaglia* pour orchestre, opus 4, qui lui vaut le prix Mendelssohn en 1925, est créée l'année suivante sous la direction d'Erich Kleiber. Il commence une carrière de chef d'orchestre comme assistant à la Städtische Oper de Berlin (1925-1927), puis comme chef permanent à l'Opéra de Darmstadt (1927-1929). De retour à Berlin, il dirige régulièrement à la radio et à la Städtische Oper. Son premier opéra, *Der gewaltige Hahnrei*, d'après *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, est créé avec succès à Mannheim en 1932. Mais lorsque les nazis prennent le pouvoir, il se voit interdit de diriger et ses œuvres cessent d'être représentées. Il survit en donnant des leçons. Lors d'un interrogatoire avec un officier S.S. mélomane, il comprend qu'il doit s'exiler.

Copyrighted material

Il part pour l'Angleterre en 1935 et parvient à se faufiler dans le monde musical britannique, où il mène une vie de musicien obscur. Il termine un ballet commencé en 1932, avant son exil, sur un argument résolument antifasciste, *Chronica*. L'œuvre est créée en 1939 à Cambridge par les Ballets Jooss ; il la remaniera à plusieurs reprises, une dernière fois en 1985. Son *Quatuor n° 2* (1936) attend dix-sept ans pour être créé. En 1947, Goldschmidt adopte la nationalité britannique. Il est engagé comme chef d'orchestre au festival de Glyndebourne. Il travaille régulièrement à la B.B.C., pour laquelle il compose des musiques radiophoniques. En 1949, il écrit un second opéra, *Beatrice Cenci*, d'après Shelley, qui est couronné au concours du Festival of Britain Opera en 1951, sans être néanmoins exécuté. Voient successivement le jour des concertos pour harpe (1949), pour violoncelle (1953), pour clarinette (1953-1954) et pour violon (1955). Mais, dans la vague déferlante du postwebernisme, la musique de Goldschmidt n'éveille aucun intérêt. En 1967, il cesse d'écrire pour se consacrer uniquement à la musicologie et à la direction d'orchestre. Il participe notamment, avec Deryck Cooke, à la réalisation de la *Symphonie n° 10* de Mahler, restée inachevée, dont il dirige la première audition intégrale à Londres en 1964.

Au début des années 1980, une certaine curiosité commence à se manifester en faveur de sa musique en Autriche et aux États-Unis. Il reprend sa plume, compose un *Quintette avec clarinette* (1982-1983) et un *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1985) En 1988, à Londres, la création, dans une version concertante, de *Beatrice Cenci*, est une révélation générale. Les œuvres de Goldschmidt sont jouées, éditées et enregistrées dans le monde entier ; l'Allemagne, qui cherche à se faire pardonner, lui fait un triomphe : à l'automne de 1994, la création scénique de *Beatrice Cenci* a lieu à Magdebourg, tandis qu'à Berlin une exécution de concert ouvre le

Copyrighted material

festival et que *Der gewaltige Hahnrei* est monté à la Komische Oper dans une mise en scène de Harry Kupfer. L'éditeur viennois Universal Edition retrouve dans ses archives le manuscrit de la *Passacaglia,* que Goldschmidt croyait perdu à tout jamais. Cette reconnaissance tardive le stimule : il compose ses *Quatuors à cordes n° 3* (1988-1989) et *n° 4* (1992), *Dialogue with Cordelia* pour violon et clarinette (1993), un cycle de mélodies en langue française sur des poèmes de Marot, Eluard et Desnos, *Les Petits Adieux* (1994), un *Rondeau* pour violon et orchestre (1995) Il meurt à Londres le 17 octobre 1996, laissant seulement une quarantaine d'œuvres.

Le cheminement esthétique de Goldschmidt se résume en un choix, le refus d'étudier avec Schönberg, à qui il avait préféré Schreker, à Berlin, en 1924. Il voulait préserver sa liberté et avait compris, dès cette époque, dans quelle impasse il risquait de s'aventurer. Son langage est toujours resté profondément expressif, souvent mélancolique, avec une force rythmique qui révèle l'influence de Stravinski tout en conservant à la phrase mélodique son sens de bel canto. On peut déceler des racines germaniques dans le traitement contrapuntique de l'écriture, mais la vitalité et la substance poétique de sa musique la projettent au-delà des écoles nationales ; elle joue en toute liberté avec les limites du système tonal sans jamais le renier. Une force de caractère hors du commun a permis à Goldschmidt de résister, sans aigreur, aux nombreux revers qu'il a essuyés au long de sa vie. Lorsqu'il a repris sa plume, après un quart de siècle de silence, il a écrit une musique aussi vivante qu'auparavant, prolongeant en cette fin du XXe siècle le courant expressionniste dont il aurait dû être l'un des principaux représentants. Seule différence, le discours est plus ramassé, plus dense, les œuvres instrumentales conçues en un seul mouvement : le temps courait et le musicien avait tant à dire.

Copyrighted material

On pourra consulter : Peter Petersen, *Berthold Goldschmidt : Komponist und Dirigent*, Von Bockel Verlag, Hambourg, 1994.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)

Soprano allemande, une des plus grandes interprètes des rôles-titres de *Salomé* et d'*Elektra* de Richard Strauss. Née à Dortmund le 8 juillet 1912, elle étudie le chant à Munich et commence sa carrière en interprétant des opérettes. En 1935, elle incarne Agathe (*Le Freischütz* de Weber) à Fürth. Après une saison à Plauen, où elle ajoute à son répertoire les rôles de Santuzza (*Cavaleria rusticana* de Mascagni), d'Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner) et d'Octavian (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), elle est, en 1936, appelée par Karl Böhm l'appelle en 1936 à la Semper Oper de Dresde, prestigieux établissement auquel elle restera fidèle jusqu'en 1950. À partir de 1947, elle chante également à la Staatsoper et à la Städtische Oper de Berlin, à la Staastoper de Vienne (à laquelle elle appartiendra de 1950 à sa retraite, en 1970) et à la Bayerische Staatsoper de Munich, dans un répertoire de soprano dramatique : Elektra, Salomé, la Comtesse (*Capriccio* de Richard Strauss), Leonore (*Fidelio* de Beethoven) et le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Elle débute au Covent Garden de Londres en 1951, dans Salomé, interprétée en anglais ! En 1951, elle aborde au festival de Salzbourg Marie de *Wozzeck* d'Alban Berg, personnage qu'elle marque de son empreinte et qu'elle incarnera notamment à Londres, à Vienne et au Teatro Colón de Buenos Aires. Elle sera aussi une incomparable Femme du Teinturier (*La Femme sans ombre* de Richard Strauss). Elle crée, au festival de Salzbourg, le rôle-titre de *Penelope* de Rolf Liebermann (17 août 1954). À la fin de 1954, elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York (Salomé). Elle incarne sa première Isolde (*Tristan et Isolde* de Wagner) en 1957, à Düsseldorf. Christel Goltz avait plus de

Copyrighted material

120 rôles à son répertoire. Sa voix très timbrée, à l'aigu lumineux, d'une agilité stupéfiante, s'étendait sur presque trois octaves, ce qui lui permettait d'aborder les rôles de mezzo-soprano ; sa présence scénique intense renforçait son magnétisme. Elle meurt le 15 novembre 2008 à Baden, en Autriche.

E.U.

Copyrighted material

GORR RITA (1926-2012)

La mezzo-soprano belge Rita Gorr eut une carrière d'une longévité exceptionnelle. Pendant près de soixante ans, elle interpréta un vaste répertoire, dans lequel sa voix imposante au timbre métallique mit en valeur une technique dramatique incomparable.

Rita Gorr, de son vrai nom Marguerite Geirnaert, naît le 18 février 1926, à Zelzate, près de Gand. Elle se forme dans cette dernière ville, puis au conservatoire de Bruxelles, auprès de Germaine Hoerner notamment. En 1949, elle débute à Anvers, interprétant au pied levé Fricka (*La Walkyrie* de Wagner), et est recrutée par l'Opéra de Strasbourg. Lauréate du concours de Lausanne en 1952, elle intègre cette année-là la troupe de l'Opéra de Paris. Elle y incarne plusieurs grands rôles de mezzo, tels que Mère Marie lors de la création française des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (dir. Pierre Dervaux, 1957) ou Amneris dans *Aïda* de Verdi (1959). Auditionnée au festival de Bayreuth en 1958, elle brille en Ortrud (*Lohengrin* de Wagner) et en Fricka. Sa carrière prend alors une tournure internationale. Elle sera désormais invitée sur les plus grandes scènes du monde : le Covent Garden de Londres (Amneris, 1959), la Scala de Milan (Kundry dans *Parsifal* de Wagner, 1960), le Metropolitan Opera de New York (Amneris, 1962)...

Rita Gorr grave de magnifiques interprétations : *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Geneviève, sous la direction de Jean Fournet, 1953), *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (Mère Marie, dirigée par Pierre Dervaux, 1958 ; puis Madame de Croissy, avec

Copyrighted material

Kent Nagano, 1990), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (Dalila, avec Georges Prêtre, 1962), *Werther* de Massenet (Charlotte, sous la baguette de Jesús Etcheverry, 1964) et bien d'autres encore.

Après quelques incursions dans des rôles de soprano dramatique, la diva fait ses adieux à la scène lyrique en 2007, à Gand, interprétant la Comtesse dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski. Elle s'éteint quelques années plus tard, le 22 janvier 2012, à Denia, dans la province espagnole d'Alicante.

Melinda C. SHEPHERD

Copyrighted material

GOULD GLENN (1932-1982)

Introduction

Pianiste de génie selon certains, vedette capricieuse frisant l'instabilité selon d'autres, Glenn Gould compte parmi les rares interprètes qui ont su toucher le grand public en tirant le meilleur parti des techniques audiovisuelles. À trente-deux ans, déjà célèbre, il renonce à paraître en public et il ne joue plus qu'en studio, pour le disque ou la télévision. Ce retrait délibéré de la scène reste pour beaucoup une énigme. Il a en tout cas contribué à faire de Gould, en même temps que son étrange existence et sa disparition précoce, une des figures mythiques du xxe siècle.

• La recréation et la diffusion de l'œuvre musicale

Glenn Herbert Gould naît le 25 septembre 1932 à Toronto (Canada). Sa mère, pianiste, lui enseigne les premiers rudiments du clavier, puis il étudie avec Alberto Guerrero au Conservatoire de Toronto (1943-1952). Dès l'âge de douze ans, il obtient une médaille d'or dans cet établissement. Il travaille l'orgue avec Frederick Silvester, la composition avec Leo Smith, et fait ses débuts en 1947 dans sa ville natale avec le *Quatrième Concerto* de Beethoven. À la même époque, il compose de petites pièces pour piano. Le véritable début de sa carrière se situe en 1955 lorsqu'il effectue une tournée aux États-Unis. À New York, il joue les *Variations Goldberg* de J.-S. Bach, et signe aussitôt un contrat d'exclusivité avec la firme Columbia (aujourd'hui Sony Classical). Il vient en Europe en 1957 :

Copyrighted material

il joue à la Philharmonie de Berlin avec Herbert von Karajan et effectue une importante tournée en U.R.S.S, où il est le premier pianiste nord-américain à être invité. En 1959, il reçoit la Harriet Cohen Bach Medal. Mais, alors que sa renommée va croissant, il décide, en 1964, d'abandonner le concert. Jusqu'à sa mort, le 4 octobre 1982, des suites d'une attaque cérébrale, il ne jouera jamais plus en public.

Glenn Gould, était indiscutablement un être en marge qui ne vivait que la nuit et à qui tout contact physique, même une simple poignée de main, répugnait. On a beaucoup glosé sur ses excentricités : son hypocondrie, qui le conduisait à d'invraisemblables régimes diététiques et à des abus de médicaments, sa manière de se tenir au piano, les jambes croisées sur un tabouret ou assis sur une chaise haute de 32 centimètres que lui avait fabriquée son père, le chantonnement permanent dont il accompagnait ses exécutions. Mais une telle existence, aux limites de l'ascèse, répondait avant tout à un profond idéal de pureté intellectuelle et artistique. Sa décision de quitter la scène, notamment, reposait sur le refus de la concession symbolisée par le concert. Il comparait celui-ci à une arène sanglante où l'artiste et le public ne pouvaient avoir un contact véritable, car chacun détruisait en partie l'approche artistique de l'autre. La musique appelait, selon lui, à la contemplation. Il fallait créer une relation, à un niveau supérieur entre l'artiste et la musique d'une part, la musique et l'auditeur d'autre part. La solitude seule peut engendrer une telle relation car elle instaure un contexte d'où les passions sont exclues.

La transmission du message musical devait donc être scindée en deux étapes distinctes, la recréation et la diffusion, reliées par l'indispensable maillon des techniques audiovisuelles qui deviendra vite, pour Glenn Gould, un élément majeur : enregistrer sera, pour

Copyrighted material

lui, une création totale. Il n'hésitera pas à enrichir la partition de choix que lui permet l'évolution de la technique et auxquels le compositeur n'a pu être confronté. Ainsi, devenu son propre ingénieur de son, il pratiquait volontiers le *re-recording* et se consacrait avec un soin minutieux au montage des séquences qu'il avait enregistrées : pour lui, la fabrication d'un disque s'apparentait à celle d'un film, alors que le concert n'était jamais que du théâtre.

• La recherche d'une palette sonore

Le répertoire de Glenn Gould sortait des sentiers battus : les *Variations chromatiques* de Bizet, les *Sonatines* de Sibélius, les sonates d'Hindemith ou de Krenek. En dehors de Bach, dont il a révolutionné l'interprétation, de Beethoven et de Schönberg, les grands noms de la musique l'intéressaient peu. Mozart était mort trop tard à son gré et Stravinski faisait preuve de pauvreté rythmique. Il exécrait les romantiques, ne jouait jamais Chopin et très rarement Schumann et Liszt. Par contre, Orlando Gibbons était pour lui le génie absolu et William Byrd lui disputait ce privilège ; pour ces deux musiciens, tout comme pour J.-S. Bach, la couleur instrumentale comptait peu et s'effaçait derrière le sens de la construction. Paradoxalement, Gould n'avait pas la passion de son instrument. « J'essaie, écrit-il, d'oublier que je joue du piano. Lorsque je veux faire ressortir un thème structurel qui est bien ancré dans mon esprit, je fais tout pour que rien de spécifiquement pianistique ne vienne s'y insérer. » Il affirmait même : « Mon idéal sonore pour un piano est qu'il sonne un petit peu comme une sorte de clavecin émasculé. » À cette fin, il jouait sur un vieux Steinway dont la mécanique était trafiquée, puis sur un Yamaha qu'il comparait à une machine électronique.

Copyrighted material

Parvenir à abolir la médiation de l'instrument, faire en sorte que le pianiste puisse transmettre de façon quasi abstraite, dématérialisée, sa conception d'une œuvre à l'auditeur, tel était le rêve de Gould, pour qui une partition musicale est d'abord une structure qu'il appartient à l'interprète de restituer comme telle. Ainsi que l'écrit Bruno Monsaingeon : « Pour Glenn Gould, il existe une multiplicité de visions possibles et également sublimes de la même œuvre. On ne peut donc juger ni d'une époque donnée – qui aboutirait à un conformisme total – mais d'après sa seule cohérence interne. La distinction entre création et interprétation tend à disparaître. » Cette conception exigeante et apparemment austère a été curieusement la clé du succès « populaire » de Gould : un nombreux public qui n'était pas spécialement mélomane s'est trouvé séduit par sa démarche et sa totale liberté vis-à-vis des conventions. Les quelque quatre-vingt, disques qu'il a gravés se sont vendus à plus d'un million et demi d'exemplaires.

Glenn Gould ne fut pas que pianiste. Il s'est voulu aussi compositeur : il est notamment l'auteur d'un quatuor à cordes, de la musique d'un film consacré à la destruction de Dresde pendant la Seconde Guerre mondiale, *Slaughterhouse Five* (*Abattoir 5*), partition réalisée sur des thèmes de J.-S. Bach, ainsi que d'une œuvre largement diffusée par le disque, pièce célèbre pour chœur et piano : *So you Want to Write a Fugue*, 1964 (« Ainsi, vous voulez écrire une fugue »). Il s'est essayé à la direction d'orchestre et a enregistré *Siegfried Idyll* de Richard Wagner. Collaborant à de nombreuses revues (*High Fidelity*, *Saturday Review*), il a beaucoup réfléchi et écrit sur la musique, alternant les articles savants et les textes de vulgarisation. Il s'est aussi largement consacré à la radio, qui était un de ses médias préférés. Il y inventa un genre nouveau, le documentaire radio polyphonique, où il mixait et entrelaçait les voix de personnes qu'il interviewait jusque dans le Grand Nord canadien.

Copyrighted material

Enfin, il comprit très tôt l'intérêt qu'offrait la télévision en matière d'initiation musicale. Pédagogue de talent, il participa, en tant que pianiste ou que présentateur, à nombre d'émissions de la télévision canadienne, avant de tourner avec Bruno Monsaingeon une série de films dont il était le personnage central. Il disait ironiquement de lui-même : « Je suis un homme de communication, un compositeur et un écrivain canadien qui joue du piano à ses moments perdus. »

Génie authentique ou original, fou d'excentricité ? Le mystère que Glenn Gould a fait régner autour de lui empêche toute vision objective. Ses disques irritent ou enthousiasment. Parfois, ils déroutent. Souvent, ils lassent. L'homme tel qu'on peut le voir filmé semblait sincère à certains, trop imbu de lui-même à d'autres. Son anticonformisme gênait tous ceux pour qui les valeurs établies sont inviolables. Mais on ne peut nier la compétence de cet homme dont les moyens techniques étaient aussi exceptionnels que sa connaissance de la reproduction audiovisuelle. Et si son message artistique peut être contesté, il aura eu le mérite de faire réfléchir certains sur l'absence de pérennité dans le monde de l'interprétation musicale. Comme l'écrit Michel Schneider : « Sans doute faut-il pour être juste envers lui accepter l'agacement ou le rejet qu'il suscite en soi, en même temps que l'admiration, et reconnaître avec Georges Szell – „Cet idiot est un génie“ – le malaise que son passage causa parmi nous. »

Alain PÂRIS

E.U.

Bibliographie

Les écrits de Glenn Gould ont été réunis, traduits et présentés par B. MONSAINGEON : *Glenn Gould, le dernier puritain* (*Écrits I*),

Copyrighted material

Fayard, Paris, 1983 ; *Glenn Gould, contrepoint à la ligne* (*Écrits II*), Fayard, Paris, 1985.
P. F. OSTWALD, *Glenn Gould, The Ecstasy and Tragedy of a Genius*, W. W. Norton and Company, New York, 1997 (*Glenn Gould, extase et tragédie d'un génie*, trad. C. Dumais-Lvowski et L. Deschamps Ostwald, Actes sud, Arles, 2003)
G. PAYSANT, *Glenn Gould, Music and Mind*, Van Nostrand Reinhold Ltd, Toronto, 1978 (*Glenn Gould, un homme du futur* trad. L. Minard et T. Shipiatchev, Fayard, Paris, 1983)
M. SCHNEIDER, *Glenn Gould piano solo*, coll. L'Un et l'autre, Gallimard, Paris, 1988.

Copyrighted material

GREINDL JOSEF (1912-1993)

La voix aussi imposante que la stature, Josef Greindl est sans doute l'un des plus purs représentants de l'école de chant allemande et l'un des plus parfaits interprètes du grand répertoire germanique. Noblesse et rigueur marquent la carrière sans faux pas de la grande basse bavaroise, tout entière dédiée à l'honneur de servir la musique.

Josef Greindl naît à Munich, le 23 décembre 1912. C'est à l'académie de musique de sa ville natale qu'il fait ses études (1932-1936) dans les classes de Paul Bender et d'Anna Bahr-Mildenburg. Premier contact avec le public en 1935 dans une représentation du *Freischütz* de Weber, mais véritables débuts professionnels à Krefeld en 1936 dans le rôle de Hunding de *La Walkyrie* de Wagner. De 1938 à 1942, il appartient à la troupe de l'Opéra de Düsseldorf. Heinz Tietjen l'y remarque et l'appelle à la Staatsoper de Berlin (1942-1948). Dès cette époque, c'est un pilier de Bayreuth. Il s'y illustre dans le rôle de Pogner des *Maîtres chanteurs* de Wagner, que dirige en 1943 Wilhelm Furtwängler. Sa carrière prend son essor véritable à la fin de la guerre. Les plus grandes scènes lyriques — Paris, Londres, Milan, Buenos Aires — se l'arrachent. Il participe régulièrement aux festivals d'Édimbourg et de Salzbourg (1949-1952) et fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1952. Mais c'est à Bayreuth qu'il retourne toujours. Il y chantera tous les ans de 1952 à 1969 en compagnie des plus grandes voix — Windgassen, Mödl, Jurinac, Varnay, Grümmer, Neidlinger, Patzak, Hotter, London, Suthaus, Silja, Bumbry, Wächter, Rysanek — et sous les baguettes les plus

Copyrighted material

inspirées — Furtwängler, Böhm, Knappertsbusch, Krauss, Sawallisch, Keilberth. C'était la grande époque Wieland Wagner. En 1956, il est nommé Kammersänger à Berlin et entre dans la troupe de l'Opéra de Vienne. Depuis quelques années, déjà, il menait parallèlement une active carrière de récitaliste. Professeur recherché, il enseigne au conservatoire de Sarrebruck (1961-1978) puis, à partir de 1973, à celui de Vienne. En 1961, il participe — rôle parlé du prophète — à la création en France (théâtre des Champs-Élysées) de *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg, puis, en 1973, à Salzbourg, à celle de *De temporum fine comoedia* de Carl Orff. Il meurt à Vienne, le 29 avril 1993.

C'est avec une sage lenteur que Josef Greindl est parvenu au premier plan. Aussi à l'aise dans les rôles bouffes que dans le tragique, il avait un répertoire immense : cent dix-huit rôles, dit-on. Sa somptueuse voix a eu, d'une manière étonnante, assez peu les honneurs du studio. Avec un coup d'éclat, cependant : le rôle du roi Marke dans le premier enregistrement intégral de *Tristan et Isolde* de Wagner, en compagnie de Flagstad, Thebom, Suthaus, Fischer-Dieskau et de Furtwängler à la tête de l'orchestre Philharmonia (1952). En revanche, les prises sur le vif pullulent ; parmi elles le *Requiem* de Verdi dirigé par Jochum (1950), Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart avec Lipp, Dermota, Seefried et Furtwängler (festival de Salzbourg, 6 août 1951), Fafner dans *L'Or du Rhin* (sous la direction de Clemens Krauss, Bayreuth, 1953), Hagen dans *Le Crépuscule des dieux* (Bayreuth, Krauss, 1953 et Böhm, 1967), Titurel dans *Parsifal* (Bayreuth, Krauss, 1953), Fafner dans *Siegfried* (Bayreuth, Krauss, 1953), Hunding dans *La Walkyrie* (Bayreuth, Keilberth, 1954), Daland dans *Le Vaisseau fantôme* (Bayreuth, Sawallisch, 1959), le Landgrave dans *Tannhäuser* (Bayreuth, Sawallisch, 1962). Pour notre bonheur, c'est dans la

Copyrighted material

vérité de Wagner et de ses représentations publiques que Josef Greindl est entré dans la légende.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GRISI GIULIA (1811-1869)

La soprano dramatique italienne Giulia Grisi est une des plus célèbres interprètes lyriques du XIXe siècle.

Née le 28 juillet 1811, à Milan, Giulia Grisi étudie avec le comte Marco Aurelio Marliani dans sa ville natale et avec Giacomelli à Bologne, où elle fait ses débuts, à l'âge de dix-sept ans, en incarnant Emma dans *Zelmira* de Rossini. Vincenzo Bellini compose à son intention la partie de Romeo de sa « tragédie lyrique » *I Capuleti e i Montecchi*, qu'elle crée à La Fenice de Venise le 11 mars 1830. Elle débute à la Scala de Milan à l'occasion de la création de *Ullà di Bassora* de Giuseppina Strepponi, en 1831. Âgée de vingt ans seulement, elle crée, le 26 décembre 1831 à la Scala, le rôle d'Adalgisa de *Norma* de Bellini ; elle crée également à la Scala Adelia dans *Ugo, conte di Parigi* de Donizetti (13 mars 1832). Elle rompt le contrat qui la lie à la prestigieuse institution milanaise afin de se rendre à Paris, où elle interprète au Théâtre-Italien le rôle-titre de *Semiramide* de Rossini (1832). Elle se produira avec succès sur la scène parisienne jusqu'en 1849. Elle se lance également en 1834 dans une longue carrière londonienne, faisant ses débuts dans le rôle de Ninetta (*La Pie voleuse* de Rossini). Bellini écrit *I puritani* (créé au Théâtre-Italien le 24 janvier 1835) pour le quatuor vocal d'exception que forment Giulia Grisi (Elvira), la basse Luigi Lablache (Sir George Walton), le ténor Giovanni Battista Rubini (Lord Arturo Talbot) et le baryton Antonio Tamburini (Sir Riccardo Forth). En 1839, le ténor Giovanni Matteo Mario (qui deviendra le compagnon de la diva) remplace Rubini. Gaetano Donizetti compose *Don Pasquale* (créé au Théâtre-Italien le 3 janvier 1843 ;

Copyrighted material

Giulia Grisi incarne Norina) pour ce nouveau quatuor, dit des « Italiens », qui régnera sur les planches pendant près de vingt-cinq ans. Giulia Grisi fait ses adieux à la scène en 1861. Elle meurt le 29 novembre 1869, à Berlin, en Prusse.

E.U.

Copyrighted material

GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)

Pépinière de violonistes de grand talent, l'école franco-belge du violon a compté peu de vedettes depuis la disparition d'Eugène Ysaÿe, en 1931. Arthur Grumiaux en était l'un des phares, et s'il a toujours refusé une certaine commercialisation de son art, il était reconnu de tout un public pour la pureté et la sobriété de ses interprétations ; phénomène plus rare et qui mérite d'être souligné, il jouissait de l'estime de l'ensemble de ses collègues.

Arthur Grumiaux voit le jour dans un petit village du Brabant belge, Villers-Perwin, le 21 mars 1921, dans une famille où le rôle de la musique est déjà primordial. Son grand-père lui enseigne le solfège et, le voyant mimer un violoniste avec des morceaux de bois, lui offre son premier violon. À cinq ans et demi, il se présente pour la première fois devant un public. Mais ses parents refusent les aléas d'une carrière d'enfant prodige. Il reçoit une formation générale et travaille le violon et le piano au conservatoire de Charleroi, où une dispense de cinq ans lui est accordée pour accéder à l'établissement. En 1932, nanti de ses diplômes de piano et de violon, il hésite sur l'instrument à adopter. Ses parents choisiront le violon, mais il restera un excellent pianiste, à l'image d'un de ses futurs maîtres Georges Enesco. Au conservatoire de Bruxelles, il travaille avec Alfred Dubois, un disciple d'Eugène Ysaÿe, et obtient un premier prix de violon en 1935. Il étudie également la fugue avec Jean Absil et remporte un premier prix d'harmonie. Lauréat du concours Vieuxtemps, en 1939, il vient ensuite à Paris étudier avec

Copyrighted material

Georges Enesco. À son retour à Bruxelles, il remporte le concours national belge.

Sa carrière naissante est interrompue par les hostilités et par son attitude politique intransigeante. Il donne néanmoins quelques concerts en Belgique qui permettent à l'occupant de prendre la mesure de son talent et de faire pression sur lui pour qu'il accepte les fonctions de Konzertmeister (violon solo) de l'orchestre de la Staatskapelle de Dresde. Il refuse et préfère se réfugier dans la clandestinité. À la Libération, sa carrière prend vite un essor international. Il est nommé assistant de son maître Alfred Dubois au conservatoire de Bruxelles ; il lui succédera en 1949 avant d'enseigner également à la Chapelle royale de Belgique. En 1945, il donne la première audition européenne du *Concerto* de William Walton, que Walter Legge venait de lui faire découvrir. En 1950, peu avant de mourir, Dinu Lipatti lui demande de former un duo avec lui. L'histoire en décidera autrement, la mort de Lipatti et la rencontre avec Clara Haskil à Prades cette même année, grâce à Pablo Casals, donnant naissance à l'un des plus fameux duos violon-piano du XXe siècle. Un an plus tard, il effectue sa première tournée aux États-Unis. En 1955, il donne à Paris la première audition moderne *du Concerto pour violon n° 4* de Paganini, une partition jusqu'alors perdue et qui venait d'être redécouverte. Deux ans plus tard, il réussit le tour de force d'enregistrer, en re-recording, les parties de violon et de piano de la *Sonate n° 2* de Brahms et de la *Sonate K 481* de Mozart. Toujours avide de découvrir certaines formes musicales injustement ignorées, il fonde en 1967 un trio à cordes avec Georg Janzer – l'altiste du Quatuor Végh – et la violoncelliste Eva Czako, avant de constituer de nouveaux duos violon-piano avec György Sebök puis avec Walter Klien. Sa carrière ne connaîtra ni éclipse ni développements

Copyrighted material

excessifs. Elle restera en marge d'une publicité tapageuse jusqu'à sa mort subite, le 16 octobre 1986, à Bruxelles.

Détenteur de la tradition de l'école franco-belge, illustrée par Henri Vieuxtemps, Eugène Ysaÿe et César Thomson, Arthur Grumiaux faisait figure d'aristocrate de la musique. Sa quête incessante de la perfection – un peu crispante pour son entourage – et la pureté de son style en ont fait un des plus éminents mozartiens de la seconde moitié du XXe siècle, en sonate avec Clara Haskil ou seul : en 1956, il enregistre une première fois les concertos de Mozart, à Vienne, pour le bicentenaire de la naissance du compositeur, avec Rudolf Moralt. Il en réalisera une seconde gravure sous la direction de Colin Davis quelques années plus tard. Mais son répertoire ne se limitait pas au maître de Salzbourg : de Bach à Berg, Stravinski ou Bartók, il savait mieux que quiconque faire chanter son instrument avec une profondeur et une retenue poignantes. Cette approche convenait peut-être mieux aux élans trop souvent excessifs de la *Symphonie espagnole* de Lalo ou au *Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg qu'à des œuvres exigeant un engagement passionnel. Mais son enregistrement des sonates et partitas pour violon seul de Bach reste un modèle de vie qui a été choisi comme l'un des témoignages de notre civilisation envoyés dans l'espace à destination d'habitants éventuels d'autres planètes : la *Partita n° 3* figure parmi les œuvres gravées sur les disques emportés par les sondes interplanétaires Voyager. L'artiste se doublait d'un homme étonnamment vivant, fin gastronome et parfait œnologue. Il jouait en alternance sur deux instruments particulièrement précieux, un stradivarius de 1727, le Titan, et un guarnerius del gesù de 1744, le Hemmel.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)

Considérée comme l'une des plus grandes sopranos allemandes du milieu du XXe siècle, Elisabeth Grümmer ne jouissait peut-être pas auprès des médias du même engouement qu'Elisabeth Schwarzkopf, dont le répertoire correspondait exactement au sien, mais elle faisait l'unanimité parmi les amateurs d'art lyrique et de mélodie.

Elle naît le 31 mars 1911 à Niederjetz (aujourd'hui Basse-Yutz), en Lorraine, alors allemande, sa famille s'installe en 1919 à Meiningen, où elle suit des cours dans une école de théâtre. Elle épouse Detlev Grümmer, le violon solo de l'orchestre de l'Opéra d'Aix-la-Chapelle, dont le directeur musical est alors Herbert von Karajan. Ce dernier l'encourage à travailler sa voix et ce n'est que relativement tard qu'elle aborde le chant, faisant ses débuts en 1940 dans *Parsifal* (l'une des filles-fleurs). Elle y chante ensuite Octavian (*Le Chevalier à la rose*) et est engagée, l'année suivante, à l'Opéra de Duisbourg. À la mort de son mari dans un bombardement en 1944, elle doit travailler comme employée des postes jusqu'à la fin de la guerre avant de pouvoir commencer véritablement sa carrière. Dès 1946, elle est engagée à la Städtische Oper de Berlin, établissement auquel elle restera attachée jusqu'en 1971, participant notamment à la création en Allemagne de *Peter Grimes* de Britten. Sa notoriété s'étend et elle est rapidement invitée à la Scala de Milan, au Covent Garden de Londres (où elle chante Eva dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* sous la direction de sir Thomas Beecham en 1951), à Bruxelles, à Vienne (1953), Munich,

Copyrighted material

Hambourg, Paris, Buenos Aires (Teatro Colón) et New York (Metropolitan Opera et New York City Opera). Entre 1953 et 1962, elle se produit régulièrement au festival de Salzbourg, où elle incarne notamment Donna Anna dans la version historique (filmée) de *Don Giovanni* sous la direction de Wilhelm Furtwängler en 1953 (avec Cesare Siepi, Otto Edelmann, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger, Anton Dermota et Walter Berry) et Agathe dans *Le Freischütz* de Weber, l'année suivante, avec le même chef, puis Pamina dans *La Flûte enchantée* en 1955 et 1956. Elle est invitée régulièrement au festival de Glyndebourne (la comtesse dans *Les Noces de Figaro* et Ilia dans *Idoménée*) et, de 1957 à 1961, à Bayreuth, où elle chante Eva, Elsa (*Lohengrin*), Freia et Gutrune (la *Tétralogie*). En 1953, elle participe au légendaire enregistrement de la *Tétralogie* sous la direction de Furtwängler à la R.A.I. de Rome.

Elle se consacre également à l'oratorio, notamment la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, qu'elle chante régulièrement avec Furtwängler et, à partir de 1958, au lied, en compagnie de Gerald Moore. Entre 1959 et 1976, elle enseigne à la Hochschule für Musik de Berlin-Ouest et à Hambourg. Invitée par Bernard Lefort, elle sera ensuite professeur à l'école de chant de l'Opéra de Paris (1978-1980). Elle meurt à Berlin le 6 novembre 1986.

Incomparable mozartienne, Elisabeth Grümmer a marqué les rôles de la comtesse, de Donna Anna et de Pamina par la perfection de son style et un sens inné de la nuance et du phrasé. Elle s'est imposée comme l'une des grandes Agathe de l'histoire et a su choisir dans les œuvres de Verdi, de Wagner ou de Richard Strauss les rôles qui permettaient à sa voix de conserver toute sa souplesse et la richesse de son timbre (Desdémone dans *Otello*, Elsa dans *Lohengrin*, Elisabeth dans *Tannhäuser*, Octavian puis la maréchale du *Chevalier à la rose*).

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GUILELS EMIL (1916-1985)

Lorsque, au début des années1960, les artistes soviétiques commencèrent à se produire de façon moins épisodique en Occident, le monde du piano fut bouleversé par la découverte de deux géants dont on ignorait presque tout auparavant, Sviatoslav Richter et Emil Guilels. Tous deux imposaient une vision nouvelle de l'instrument, une approche étonnamment variée, reposant autant sur le timbre que sur la puissance, avec, chez Guilels, une rigueur et un recul face au texte contrastant avec le romantisme exacerbé de Richter. Les générations encore habituées aux excès des pianistes néo-romantiques n'y virent que froideur. Pourtant, à leur manière, Richter et Guilels révolutionnaient l'interprétation pianistique. Né à Odessa le 19 octobre 1916 dans une famille d'employés où l'on pratiquait la musique, Emil Grigorievitch Guilels travaille le piano à l'institut de musique de sa ville natale avec Yakov Tkatch, un élève de Raoul Pugno, et Berthe Ringold, formée à l'école viennoise. Il entre au conservatoire d'Odessa en 1929 où il étudie avec Bertha Reingbald et il obtient son diplôme en 1935. Il donne ses premiers concerts à Odessa en 1929. Arthur Rubinstein, qui l'entend lors d'une tournée de concerts en U.R.S.S., dit de lui : « S'il vient un jour aux États-Unis, je n'ai plus qu'à faire mes paquets. » En 1931, Guilels remporte le concours réservé aux pianistes ukrainiens et, deux ans plus tard, le concours de piano de Moscou. Il se fixe dans la capitale soviétique en 1935 où il sera pendant trois ans l'élève de Heinrich Neuhaus au conservatoire. Formé dans la tradition des écoles française et viennoise, il est confronté à une troisième approche de son instrument face à l'un des plus prestigieux pédagogues que le piano ait connus (Neuhaus sera aussi le

Copyrighted material

professeur de Richter et de Radu Lupu). Guilels découvre alors la filiation qui le relie, selon ses propres termes, « au paradis de la maîtrise pianistique » qui avait vu le jour en Russie à la fin du XIXe siècle autour des frères Rubinstein, d'Alexandre Siloti, Konstantin Igoumnov, Alexandre Goldenweiser et Felix Blumenfeld. Cette notion de « maîtrise pianistique » restera déterminante pour lui, et constituera le but de sa démarche pianistique, toujours en quête d'une perfection que les années dépouilleront des ornements superflus. À Moscou, il étudie également la philosophie, l'histoire et les sciences avant de remporter, en 1936, le deuxième prix au concours international de Vienne et, en 1938, le premier prix au concours international Eugène Ysaÿe à Bruxelles. Sa carrière, d'abord nationale, le conduit hors de son pays dès l'arrêt des hostilités : en Europe, à la fin des années1940, aux États-Unis en 1955, où il est le premier artiste soviétique invité depuis la guerre. Membre du parti dès 1942, il reçoit le prix Staline en 1946 et est nommé professeur au conservatoire de Moscou en 1951 (il y enseignait déjà depuis 1938). En 1954, il devient artiste du peuple de l'U.R.S.S. Membre de l'Ordre de Lénine (1961 et 1966), il reçoit le prix Lénine en 1966. En France, il est fait commandeur du mérite culturel et artistique en 1967. Sa sœur, la violoniste Élisabeth Guilels (1919-1982), avait épousé Leonid Kogan, et sa propre fille Elena (1948-1996) sera durant ses dernières années sa partenaire dans les œuvres à deux pianos ou pour piano à quatre mains. Une santé précaire ralentit ses activités — de fréquents incidents cardiaques l'obligent à annuler de nombreux concerts — et il se consacre alors davantage à l'enseignement au cours de ses dix dernières années, limitant le nombre de ses concerts à une soixantaine par an. C'est un infarctus qui le terrassera à Moscou le 14 octobre 1985.

Copyrighted material

Homme énigmatique, Guilels ne se livrait pas facilement. Rares sont ceux qui ont percé sa personnalité et qui comptaient parmi ses amis. Soupçonneux par nature, il attendait de ses proches une confiance totale et la même exigence qu'il avait envers lui-même. Le visage bourru que révèlent maintes photos et qu'il arborait en entrant en scène trahit ce mécontentement perpétuel de lui-même. Remarquable analyste, il décelait d'emblée les défauts, chez lui comme chez ses partenaires, qu'il savait choisir aussi exigeants que lui : Leonid Kogan et Mstislav Rostropovitch, avec lesquels il joua régulièrement en trio avant l'exil du grand violoncelliste, ou les membres de l'Amadeus Quartet, avec lesquels il collabora à partir de la fin des années1970.

L'approche pianistique de Guilels reposait sur une étonnante économie de moyens qui contrastait avec l'ampleur de ceux-ci : il possédait une technique fulgurante qui ne devint qu'un simple outil au fil des années. Des enregistrements antérieurs à la Seconde Guerre mondiale nous ont révélé un jeune fauve que la rigueur et la retenue des ultimes prestations n'auraient jamais laissé supposer. Lorsqu'on découvre Guilels en Occident, il étonne par l'enthousiasme et l'énergie de son jeu. Par la suite, fruit d'une profonde réflexion, il laisse passer un souffle puissant dans ses interprétations, plus sereines. Ses préoccupations essentielles semblent être le legato, le chant et le sens du phrasé, la recherche du son exact. Parallèlement, il s'impose comme un architecte du piano, non pas à la façon d'un Claudio Arrau, passionné dans sa construction de l'édifice, mais plus détaché, cherchant la clé de voûte qui donne à l'œuvre son unité et lui permet de s'exprimer dans un seul souffle. Cette approche intellectuelle, reflet de l'introversion de cet homme, le mène parfois à une certaine froideur, surtout en studio, lorsqu'il est privé de contact avec le public. Mais elle conduit aussi à une limpidité, à une pureté des

Copyrighted material

lignes et à une exactitude rythmique qui convient aussi bien à Scarlatti qu'à Prokofiev, dont il a créé la *Huitième Sonate* en 1944. Son répertoire, très vaste, était centré sur la littérature romantique (il avait entrepris l'enregistrement des trente-deux sonates de Beethoven). Il aimait commencer ses récitals avec quelques sonates de Scarlatti, des suites de Bach ou des sonates de Mozart. Il était l'ardent défenseur de la musique de ses compatriotes (Prokofiev, Nicolaï Medtner) mais semblait ignorer les contemporains ; il abordait Debussy avec une transparence et une rigueur inhabituelles et il a enrichi de deux pièces nouvelles la transcription des trois extraits de *Petrouchka* de Stravinski, véritable défi aux limites de la virtuosité pianistique que le compositeur lui-même n'avait pas osé relever. Le *Premier Concerto* de Tchaïkovski, avec lequel il remporta le concours Eugène Ysaÿe, ne resta pas longtemps son unique cheval de bataille. Il ouvrit son répertoire concertant à Chopin (*n° 1*), Liszt (*n° 1*), Brahms, Beethoven, Mozart (*n° 21* et *n° 27*) ou Saint-Saëns (*n° 2*). Mais le concerto restera toujours pour lui un domaine de rencontres exceptionnelles, sa méfiance naturelle s'exerçant à la fois sur le choix des œuvres et sur celui des partenaires. Ceux-ci s'appelleront Jochum, Maazel, Mehta, Sanderling,Böhm ou Kondrachine, le répertoire étant finalement assez restreint malgré quelques incursions insolites, comme les *Concertos n° 2* et *n° 3* de Tchaïkovski ou le *Concert champêtre* de Poulenc, qu'il était l'un des rares à jouer au piano.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

GÜRZENICH DE COLOGNE
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

Depuis 1812 existait à Cologne une société de concerts symphoniques, la Musikalische Gesellschaft, qui fusionnera en 1827 avec le Singverein pour former la Konzertgesellschaft. Successeur de ces institutions, l'Orchestre du Gürzenich (Gürzenich-Orchester) voit le jour en 1858 lors de l'inauguration de la salle dont il porte le nom (avec ceux du Gewandhaus de Leipzig et du Concertgebouw d'Amsterdam, cet orchestre est l'un des rares à porter le nom du bâtiment qui l'abrite). À sa tête, Ferdinand Hiller, qui dirigeait déjà les concerts symphoniques à Cologne depuis 1850, et qui conservera son poste jusqu'en 1884. En dehors des concerts symphoniques, l'orchestre assure les services de l'Opéra de Cologne.

La ville se substitue aux sociétés privées et prend en charge les destinées de la formation en 1888. Franz Wüllner (1884-1902) et Fritz Steinbach (1902-1914) en font l'un des orchestres allemands les plus recherchés de l'époque : Johannes Brahms lui confie la création de son *Double Concerto pour violon et violoncelle* (1887), Richard Strauss celle de *Till Eulenspiegel* (1895) et de *Don Juan* (1898), Gustav Mahler celle de sa *Cinquième Symphonie* (1904).

Hermann Abendroth marque profondément l'orchestre de sa forte personnalité (1915-1934), réagissant notamment contre le style de plus en plus opaque des autres orchestres allemands. Après la transition d'Eugen Papst (1936-1944), Günter Wand assure l'un des plus longs mandats de l'histoire des orchestres (1946-1975). La

Copyrighted material

salle du Gürzenich, détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, est reconstruite en 1955. Yuri Ahronovitch (1975-1986) est le premier chef non germanique nommé à la tête de cet orchestre. Marek Janowski lui succède (1986-1990). À partir de 1986, l'orchestre dispose de la nouvelle salle de la Philharmonie ; l'adjectif « philharmonique » vient s'adjoindre à son nom en 1992 et il devient le Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker. Le chef d'orchestre américain James Conlon en est le directeur musical de 1990 à 2002. L'Allemand Markus Stenz lui a succédé en 2003.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

HAAS MONIQUE (1909-1987)

Le grand-père de Monique Haas était natif du Palatinat, mais c'est dans une famille française qu'elle voit le jour, à Paris, le 20 octobre 1909. Attirée très tôt par la musique, elle fait ses études au Conservatoire national supérieur de Paris, où elle est l'élève de Lazare-Lévy (piano), Charles Tournemire (musique de chambre), Maurice Emmanuel (histoire de la musique) et Suzanne Demarquez (harmonie). Nantie d'un premier prix de piano, elle continue à travailler, en privé, avec Robert Casadesus et Rudolf Serkin. Le violoniste et compositeur roumain Georges Enesco lui révèle les secrets de l'accompagnement et de la musique de chambre et c'est avec lui qu'elle fait ses débuts à Paris, en 1928. Sa carrière se développe assez rapidement, seule ou en sonate (avec Enesco ou avec le violoncelliste Pierre Fournier). Elle épouse le compositeur d'origine roumaine Marcel Mihalovici (1898 - 1985) et évolue dans un milieu fréquenté par de nombreux jeunes compositeurs étrangers (Bohuslav Martinů, Alexandre Tansman, Conrad Beck...). Elle cesse toute activité pendant la guerre et sa carrière prend son véritable essor international dans les années 1950, notamment en Allemagne, où elle est considérée, après la disparition de Walter Gieseking, comme l'interprète privilégiée de la musique de Debussy et de Ravel.

Son répertoire consacre une large place à la musique du XXe siècle, tant du côté des « classiques », Debussy et Ravel – dont son enregistrement de l'intégrale de l'œuvre pour piano, réalisé à la fin des années 1960 et au début des années 1970, fera alors autorité –, que des nouveaux compositeurs de l'époque – Igor

Copyrighted material

Stravinski, Paul Hindemith, Karl Amadeus Hartmann, Darius Milhaud Olivier Messiaen, Pierre Boulez ou Mihalovici. En 1968, elle est nommée professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, fonction qu'elle exerce pendant un an, se consacrant par la suite à un enseignement privé alors que sa santé ne lui permet plus de poursuivre sa carrière Elle meurt à Paris le 9 juin 1987.

Milhaud lui a dédié sa *Deuxième Sonate pour piano* (1950), Florent Schmitt son cycle *Enfants* (1941), Mihalovici sa *Toccata pour piano et orchestre* (créée en 1939 sous la direction de Charles Münch), ses *Ricercari* (1945) et sa *Sonate pour piano* (1970). Elle a en outre créé la plupart des œuvres pour piano de son mari. La solidité de son jeu, son sens naturel de la construction et des ressources sonores du piano, son sens du rythme la prédisposaient à servir davantage le répertoire du xxe siècle que Mozart ou les romantiques. Sa vision de la musique de Debussy et de Ravel était empreinte d'une rigueur qui s'affirmera plus tard sous les doigts des pianistes français de la jeune génération (Michel Beroff, Jean-Philippe Collard, Pascal Rogé...).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

HAEFLIGER ERNST (1919-2007)

Avec un naturel dont il y a peu d'exemples, le Suisse Ernst Haefliger pouvait passer de l'Église à l'opéra et à la salle de concert sans rien perdre de cette grâce et de cette retenue dans l'expression qui ont fait de lui, dans son répertoire d'élection, l'un des plus parfaits ténors de sa génération.

Ernst Haefliger (souvent orthographié Häfliger dans les pays germaniques et anglo-saxons) naît à Davos, dans les Grisons (Suisse), le 6 juillet 1919. Il se destine tout d'abord à une carrière dans l'enseignement. C'est au séminaire de Wettingen, dans le canton d'Aargau, qu'il aborde le violon et le chant. Il travaille sa voix au Conservatoire de Zurich, puis à Vienne – avec Julius Patzak – et à Prague – avec Fernando Carpi. Il fait ses débuts à Zurich en 1942, comme Évangéliste de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach. Ernst Haefliger se fait très vite une spécialité de cet emploi qui exige à la fois sens dramatique et sobriété de style. Karl Richter et Eugen Jochum ne voudront pas d'autre narrateur pour la *Passion selon saint Matthieu*, dont les enregistrements ont, à des titres divers, marqué l'histoire du disque avant la redécouverte de l'esthétique baroque. Familier des cantates de Bach, sous la direction de Günther Ramin ou de Karl Richter, Ernst Haefliger y côtoie des musiciens accomplis comme Hermann Prey, Evelyn Lear, Agnes Giebel, Walter Berry ou Marga Höffgen. Du même compositeur, il nous laisse un enthousiasmant *Magnificat* où il est en compagnie de Maria Stader, Herta Töpper et Dietrich Fischer-Dieskau, avec le toujours fidèle Karl Richter.

Copyrighted material

Recruté par l'Opéra de Zurich (1943-1952), Ernst Haefliger commence à se faire un nom. Ses débuts au festival de Salzbourg, en 1949, lui offrent le modeste rôle du Premier Homme d'armes dans *La Flûte enchantée* – dirigée par Wilhelm Furtwängler –, prélude à l'une des plus brillantes carrières de mozartien qui soit, mais aussi celui de Tiresias lors de la création d'*Antigonae* de Carl Orff, sous la direction de Ferenc Fricsay. De 1952 à 1974, il appartient à la troupe de la Städtische Oper de Berlin (Deutsche Oper à partir de 1961), et y parcourt l'éventail complet des rôles de ténor lyrique : Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart), Pelléas (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Jeník (*La Fiancée vendue* de Smetana), Froh (*L'Or du Rhin* de Wagner), Kalaf (*Turandot* de Busoni) et le rôle-titre de *Palestrina* de Hans Pfitzner, un des rôles favoris de son maître Patzak, et qui demeure une de ses plus grandes incarnations. Il devient l'un des solistes préférés de Ferenc Fricsay, qui le sollicite régulièrement pour ses enregistrements lyriques : *Don Giovanni* (Don Ottavio), *La Flûte enchantée* (Tamino), *L'Enlèvement au sérail* (Belmonte), *Fidelio* (Florestan, un rôle qu'il n'interprétera jamais sur scène), avec de prestigieuses distributions où l'on retrouve Dietrich Fischer-Dieskau, Sena Jurinac, Maria Stader, Irmgard Seefried, Lisa Otto, Rita Streich, Joseph Greindl... Le festival de Glyndebourne l'invite en 1956 pour incarner un Belmonte d'anthologie, qu'il reprend l'année suivante, où il chante aussi Tamino. Le festival de Salzbourg lui offre Idamante (*Idomeneo* de Mozart) sous la direction de Ferenc Fricsay en 1961 et de Peter Maag en 1962, aux côtés de Waldemar Kmentt (Idomeneo), Pilar Lorengar (Ilia) et Elisabeth Grümmer (Elettra).

La musique religieuse – de Haendel, Haydn, Rossini mais aussi de Bruckner, sans oublier un superbe *Requiem* de Dvorák dirigé par

Copyrighted material

Karel Ancerl – reste son univers naturel. Vaillance de l'attaque, pureté du legato et saveur du timbre, qui le placent parmi l'élite du chant de son époque, lui permettent de s'imposer tout autant dans le domaine symphonique. Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan et Fenrenc Fricsay le réclament pour de prestigieuses *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Sous leur direction ainsi que sous celle de Bruno Walter, d'Eugen Jochum, de Rafael Kubelík et de Pierre Boulez, Ernst Haefliger se met au service de Bartók (*Le Château de Barbe-Bleue*), Janǎcek (*Journal d'un disparu, Messe glagolitique*), Mahler (*Das Klagende Lied, Le Chant de la Terre*), Kodály (*Psalmus hungaricus*), Stravinski (*Œdipus rex*)... Il participe avec le même investissement personnel à la première audition de partitions contemporaines : les oratorios *Le Vin herbé* (1942), *In terra pax* (1945) et *Golgotha* (1949) de son compatriote Frank Martin, *Sechs Lieder* de Paul Hindemith (1964), *Zweihunderttausend Taler* (1969) de Boris Blacher, *Quatre Poèmes de Gérard de Nerval* d'Edison Denisov (1989). Émouvant et subtil chanteur de lieder, Ernst Haefliger a heureusement confié au disque les grands cycles schubertiens : *La Belle Meunière* avec Erik Werba, *Le Voyage d'hiver* et *Le Chant du cygne* avec le pianofortiste Jörg Ewald Dähler. Il se produira en récital, accompagné par son fils Andreas Haefliger, jusqu'en 1995. Professeur de chant au Conservatoire de Munich de 1971 à 1988, il donne de nombreuses master classes à Zurich, à Marlboro, au Japon... Il a publié *Die Singstimme* (Hallwag, Berne, 1983, nouvelle édition *Die Kunst des Gesangs* – « L'Art du chant » –, Schott, Mayence, 2000). Ernst Haefliger meurt dans sa ville natale le 17 mars 2007.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HAÏM EMMANUELLE (1962-)

Elles ne sont pas légion ces femmes qui ont pu s'imposer à la tête des orchestres, une fonction qui semblait de toute éternité réservée aux hommes. Certaines pourtant se lancent, avec des mérites évidents, dans une carrière qui se conjugue peu au féminin : citons Marin Alsop, Elizabeth Askren, Claire Gibault, Ariane Matiakh, Debora Waldman ou Simone Young. Quelques rares élues parviennent à une relative célébrité : Laurence Equilbey (par ailleurs chef du chœur Accentus), Susanna Mälkki (directrice de l'Ensemble InterContemporain), Nathalie Stuzmann (contralto reconnue mais aussi créatrice de son propre ensemble, Orfeo 55) et l'attachante personnalité d'Emmanuelle Haïm.

• L'apprentissage de la musique ancienne

Celle-ci naît le 11 mai 1962 à Paris, dans une famille qui a donné à la Bretagne plusieurs facteurs d'orgues renommés. Entrée au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1970, elle mène de très brillantes études, travaillant le piano avec Yvonne Lefébure, l'orgue avec André Isoir ainsi que le clavecin avec Kenneth Gilbert et Christophe Rousset. Après avoir remporté cinq premiers prix, elle est appelée, pour tenir le continuo, par Les Arts florissants, ensemble qu'anime William Christie. Elle lui restera fidèle pendant dix ans et, sur la recommandation de ce dernier, participera en 1999 à la production des *Boréades* de Rameau à Salzbourg, sous la baguette de Simon Rattle.

Copyrighted material

Poussée par un irrésistible intérêt pour l'expression vocale, Emmanuelle Haïm rejoint le Studio Versailles Opéra. Elle s'initie à la direction d'orchestre avec Daniel Harding et Simon Rattle. Parallèlement, elle enseigne le répertoire baroque aux jeunes chanteurs du Conservatoire de Paris (1990-2002).

• La direction d'orchestre au féminin

Ses premières armes de chef, elle les fait à la tête des solistes du Studio Versailles Opéra, puis de diverses formations – Les Muses galantes, Les Folies françoises –, avant de fonder en 2000 son propre ensemble, Le Concert d'Astrée, groupe mixte, à la fois vocal et instrumental, qu'elle dirige depuis son clavecin. Très vite, elle est reconnue comme une figure majeure de la jeune génération. Chantre de l'éloquence baroque, elle use d'une gestique fougueuse et démonstrative pour faire surgir, sous l'élégance et le langage fleuri des partitions des siècles anciens, les flammes de la passion et l'éclat de couleurs sonores oubliées. Dès 2001, elle connaît un succès retentissant au festival de Glyndebourne avec *Rodelinda* de Haendel. Ce haut lieu de la musique britannique lui offre *Theodora* de Haendel (2003) et *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (2008). En résidence à Lille depuis 2004, Le Concert d'Astrée et son animatrice mènent une très active carrière internationale, accompagnant sur scène ou en récital les plus belles voix lyriques du moment : Paul Agnew, Cecilia Bartoli, Ian Bostridge, David Daniels, Karine Deshayes, Natalie Dessay, Joyce DiDonato, Véronique Gens, Susan Graham, Philippe Jaroussky, Laurent Naouri, Anne Sofie von Otter, Patricia Petibon, Sandrine Piau ou Rolando Villazón. À la tête de formations aussi diverses que l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'orchestre du Lyric Opera de Chicago

Copyrighted material

ou encore l'Orchestre philharmonique de Berlin, elle défend un répertoire qui, au-delà de Haendel et de Monteverdi, couvre Lully, Purcell, Rameau et Mozart. C'est alors une riche moisson de récompenses : Echo Deutscher Musikpreis (2003), victoires de la musique (2003, 2008, 2009). Après avoir triomphé avec son ensemble au Théâtre des Champs-Élysées dans *Orlando* de Haendel, elle est invitée, quelques mois plus tard, par l'Opéra de Paris à conduire l'orchestre maison pour une reprise d'*Idomeneo* de Mozart. L'échec patent de cette tentative de marier les conceptions baroques avec les pesanteurs de la tradition symphonique l'amène à renoncer à ce projet. Le chef Daniel Harding avait connu, en 2005, la même mésaventure avec la fosse rebelle du Palais-Garnier. Emmanuelle Haïm retrouve en 2011 – mais cette fois avec Le Concert d'Astrée – la grande scène parisienne, pour un *Giulio Cesare* de Haendel qui connaît un éclatant succès. En 2012, avec la production, toujours à l'Opéra de Paris, d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, elle se tourne à nouveau vers ce baroque français qui lui a valu, notamment avec le spectacle lillois de *Dardanus*, du même auteur, ses plus belles réussites.

La discographie déjà riche d'Emmanuelle Haïm compte essentiellement des enregistrements avec Le Concert d'Astrée. À côté de nombreux récitals où s'illustre l'élite du chant actuel, Haendel occupe une place centrale : *Giulio Cesare*, *Dixit Dominus*, *Acis and Galatea*, *La Resurrezione*, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Monteverdi – avec *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* et *Orfeo* – ainsi que Bach – le *Magnificat* et les cantates BWV 51, 82 et 199 – figurent en bonne place. Retenons encore *Dido and Æneas* de Purcell ainsi que quelques pages de Caldara, cette fois avec le Concerto Köln.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Copyrighted material

HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)

Introduction

Après avoir dirigé *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski au Theater an der Wien de Vienne à la fin de 2008, Nikolaus Harnoncourt a enregistré en 2009 *Porgy and Bess* de George Gershwin. Bien qu'il ait grandi dans le cadre d'un système de valeurs profondément enraciné dans le passé, Harnoncourt n'en demeure pas moins un homme et un artiste dont le regard s'est toujours tourné vers l'avenir. Comme Don Quichotte, qui est son héros préféré, il se demande sans cesse : « Où se trouve la prochaine aventure ? »

• Les années d'apprentissage à Vienne

Johann Nikolaus, Graf (comte) de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, naît le 6 décembre 1929 à Berlin, dans une famille de l'aristocratie autrichienne. En 1931, celle-ci quitte la capitale allemande pour regagner le palais familial Meran, à Graz, ville dont elle est originaire (son père Eberhard, comte de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, ayant perdu sa première femme en 1926, s'était remarié en 1928 avec Ladislaja, comtesse de Meran). Le père, ingénieur des travaux publics, est passionné de musique et de littérature ; pianiste confirmé et compositeur, il veille à ce que ses enfants commencent dès leur plus jeune âge à apprendre plusieurs instruments, et forme bientôt un quatuor familial avec ses trois fils : Renatus et Philipp aux violons, Nikolaus au violoncelle et lui-même

Copyrighted material

au piano. En 1938, après l'Anschluss, la famille Harnoncourt est chassée par les nazis du palais Meran, qui est vendu par exécution forcée. Opposée au régime nazi, elle est cependant contrainte d'envoyer les enfants au Deutsches Jungvolk, section des Jeunesses hitlériennes dans laquelle sont incorporés tous les enfants atteignant l'âge de dix ans. À treize ans, Nikolaus Harnoncourt découvre l'ouvrage *Kulturgeschichte der Neuzeit* (« Histoire culturelle des temps nouveaux ») de Egon Friedell, philosophe, historien et journaliste viennois dont le scepticisme exercera une influence durable sur lui.

La guerre terminée, Nikolaus Harnoncourt prend des cours de violoncelle auprès de Paul Grümmer (ancien membre de l'illustre Quatuor Busch) de 1945 à 1948, année où il part pour Vienne afin d'y poursuivre ses études de violoncelle à la Musikakademie de Vienne. Impécunieux, il vit dans un misérable logement. Il pratique ardemment le violoncelle, la sculpture sur bois, dessine et peint : il peint ce qu'il ne peut exprimer autrement, des faciès torturés, les visions du nazisme qui le hantent et dont il essaie de se libérer. Il cessera de dessiner après en avoir été découragé par son oncle Rene d'Harnoncourt, ami de Chagall et de Picasso, directeur du Museum of Modern Art de New York de 1949 à 1967. Cette période est marquée par des ennuis de santé dus à la malnutrition ; des douleurs articulaires aux épaules et aux mains lui interdisent de pratiquer le violoncelle. Ce qui ne l'empêche pas de passer une audition auprès d'Emanuel Brabec, un des deux violoncelles solos de l'Orchestre philharmonique de Vienne, qui l'accepte dans son cours, mais exige qu'il revoie toute sa technique.

• La découverte de la musique ancienne

Copyrighted material

À la fin des années 1940, Nikolaus Harnoncourt découvre la musique ancienne ; il commence des recherches sur les instruments anciens : leur facture, leurs spécificités, leurs tessitures, leurs modes de jeux et, bien entendu, leurs répertoires. Il s'agit d'un travail de pionnier, le début de ce que Harnoncourt a appelé « sa folie des instruments ». Il faut souligner que la musique ancienne est à cette époque mal considérée, réservée à quelques « illuminés » taxés de dilettantisme. Josef Mertin, professeur au Collegium Musicum de Vienne, est un de ces pionniers. Harnoncourt lui soumet ses recherches, il enregistrera sous sa direction, en 1950, les *Six Concertos brandebourgeois* de Bach. À la fin de 1949, il crée, avec Eduard Melkus, Alfred Altenburger et Alice Hoffelner, le Wiener Gamben-Quartett ; la formation passe du violon moderne au violon baroque, puis à la viole de gambe, et aboutit à un quatuor de violes constitué de deux violes d'amour, d'un dessus de viole et d'une basse de viole. C'est avec cette formation qu'il interprète notamment *L'Art de la fugue* de Bach lors de concerts donnés en 1950 – année Bach – à Vienne, à Graz et à Salzbourg. Le quatuor explore avec succès une littérature musicale jusqu'alors inconnue. C'est à cette époque que Harnoncourt se lie d'amitié avec le claveciniste Gustav Leonhardt.

En 1952, il est engagé par Herbert von Karajan comme violoncelliste à l'Orchestre symphonique de Vienne, où il restera jusqu'en 1969. En 1953, il épouse la violoniste Alice Hoffelner – une des fondatrices du Wiener Gamben-Quartett – et crée un ensemble qui adoptera en mai 1957 le nom de Concentus Musicus Wien, pour son premier concert public, donné lors de la réouverture du palais Schwarzenberg, à Vienne. Dans ce que lui-même appelle le « credo » du Concentus Musicus, Harnoncourt affirme en 1954 : « Nous voyons la musique ancienne en tant que telle, dans sa propre époque, et nous devons nous efforcer de la restituer

Copyrighted material

authentiquement, non par souci de conformité historique, mais parce que cela nous paraît aujourd'hui la seule voie juste pour la rendre de manière vivante et respectueuse. » Nikolaus Harnoncourt à la viole de gambe enregistre avec Alfred Deller et le Leonhardt-Barockensemble (Dowland, Morley, Campian, Farnaby, Purcell, Bach...). Le Concentus Musicus, que Nikolaus Harnoncourt dirige depuis le violoncelle (ou la viole), se constitue rapidement un vaste répertoire qui s'écarte résolument des sentiers battus, et qui s'étend du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle. En 1954, Paul Hindermith présente sa reconstitution de *L'Orfeo* avec le noyau de ce qui deviendra le Concentus Musicus. Le Concentus Musicus joue Monteverdi, Bach, Haendel, Haydn, mais promeut également un répertoire moins connu : l'art polyphonique des Pays-Bas, le *Glogauer Liederbuch* datant de 1480 environ, la musique anglaise (notamment celle de Henry Purcell, avec la *Fantasia*, pour quatre violes, de 1680), des compositeurs français du XVIIIe siècle (Marin Marais et François Couperin), Heinrich Ignaz Franz von Biber, alors inconnu... Les musiciens du Concentus Musicus sont fascinés par ce répertoire aux sonorités inhabituelles, qui se situe souvent loin des sentiers battus du majeur/mineur et de l'accord parfait. Nikolaus Harnoncourt va jouer un rôle essentiel dans la découverte et la transmission de la musique ancienne ; avant lui, l'histoire de la musique commençait avec Bach et le classicisme viennois ; grâce à lui, d'innombrables styles, du Moyen Âge à la musique contemporaine, vont acquérir droit de cité.

• Le chef d'orchestre

Dans les années 1960, Harnoncourt découvre l'*Introduction à la sociologie de la musique* d'Adorno et prend conscience des rapports de force qui existent entre le chef et l'orchestre. 1971 voit le début

Copyrighted material

de son enregistrement intégral des cantates sacrées de Bach avec le Consort de Gustav Leonhardt, entreprise qui ne s'achèvera qu'en 1989. En 1972, fort de son expérience de violoncelliste, de sa connaissance étendue du répertoire de la musique ancienne mais également de celui de la musique romantique et postromantique, Harnoncourt fait sa première apparition au pupitre de chef d'orchestre, à la Piccola Scala de Milan, où il dirige *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi (c'est en 1987 qu'il dirigera pour la dernière fois le Concentus Musicus depuis son pupitre de violoncelliste). De 1973 à 1993, il enseigne au Mozarteum de Salzbourg la « théorie et la pratique de la musique ancienne ». En 1975, il dirige pour la première fois l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dans la *Passion selon saint Jean* de Bach ; jusqu'en 1990, il dirigera presque chaque année cet orchestre dans l'une des deux passions de Bach.

En 1975 commence également une longue collaboration avec le metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle à l'Opéra de Zurich : ils donnent d'abord, jusqu'en 1979, un cycle légendaire d'opéras de Monteverdi, qui commence avec *L'Orfeo*. De 1980 à 1989, toujours à Zurich et toujours avec Ponnelle, c'est Mozart qui est à l'honneur avec *Idomeneo, Lucio Silla, Mitridate, Re di Ponto, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte, Die Zauberflöte, Don Giovanni, Le nozze di Figaro*. Harnoncourt est désormais invité par les plus grands orchestres : Orchestre symphonique de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (à partir de 1984), Orchestre de chambre d'Europe, Orchestre philharmonique de Berlin (à partir de 1991)... En 1985, il crée à Graz le festival Styriarte. Il dirige un répertoire qui s'est étendu à Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Verdi, Offenbach, Bruckner, Johann Strauss fils, Brahms, Bizet, Dvorák, Bartók, Berg, Gershwin...

Copyrighted material

Révolté, intransigeant, rigoureux, Harnoncourt l'est depuis toujours. Ennemi déclaré de la distraction, il déteste la manière inconsidérée avec laquelle la société maltraite la musique en l'utilisant comme ambiance sonore ou comme objet de défoulement. Harnoncourt est d'une grande exigence morale. Dans un discours prononcé à Salzbourg en 1991, à la fin de l'année Mozart, il a parlé de l'art et de la religion comme des deux piliers d'une existence conforme à la dignité humaine : « L'art naît de la façon dont le cœur pense. L'intelligence du cœur est le vecteur de la religion, l'art en est la langue. Mais l'art ne peut exister sans la religion, et il est le cordon ombilical qui nous relie au divin. »

Juliette GARRIGUES

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de Nikolaus Harnoncourt

N. HARNONCOURT, « Notenschrift und Werktreue », in *Musica*, vol. XXV, pp. 564-566, 1971 ; *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*, Bärenreiter, Kassel, 1982 (traduit en anglais par Mary O'Neill, Reinhard G. Pauly dir., *Baroque Music Today. Music as Speech : Ways to a New Understanding of Music*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1988) ; *Der musikalische Dialog : Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1984 (trad. de l'allemand par Dennis Collins, *Le Discours musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, Gallimard, Paris, 1984) ; *Die Macht der Musik : zwei Reden, ibid.*, 1993 ; *Was ist Wahrheit ? : zwei Reden, ibid.*, 1995

N. HARNONCOURT & S. M. GRUBER, *Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten : die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt, ibid.*, 2003

N. HARNONCOURT & J.F ÜRSTAUER, *Mozart-Dialoge : Gedanken zur Gegenwart der Musik, ibid.*, 2005 ; *« Töne sind höhere Worte » : Gespräche über romantische Musik, ibid.*, 2007

N. HARNONCOURT, J. FÜRSTAUER & A. MIKA, *Oper, sinnlich : die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt, ibid.*, 2009.

Copyrighted material

Études

I. A. Alexandre, « Nikolaus Harnoncourt. La vérité », in *Diapason*, nº 535, pp. 30-33, avr. 2008 ; « Nikolaus Harnoncourt. Concentus sans consensus », in *Diapason*, nº 614, pp. 26-32, juin 2013
W. Gratzer dir., *Ereignis Klangrede : Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, Rombach, Berlin, Vienne, 2009
O. Hochreiter & M. Huber dir., *Being Nikolaus Harnoncourt*, Styria, Vienne, Graz, 2009
M. Mertl, *Vom Denken des Herzens : Alice und Nikolaus Harnoncourt ; eine Biographie*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1999 (trad. de l'all. par Christian Labarre *Alice et Nikolaus Harnoncourt. Une Biographie. L'Intelligence du cœur*, Versant Sud, Louvain-la-Neuve, 2002) ; nouv. éd. rév. 2011
M. Mertl & M. Turkovic, *Die seltsamsten Wien der Welt. Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus*, Residenz Verlag, 2003
G. Naulleau, « En toute honnêteté », in *Diapason*, nº 535, pp. 34-39, avr. 2008 ; « Le musicien et la critique », in *Diapason*, nº 535, pp. 40-41, avr. 2008.

DISCOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVES

J.-S. Bach, *Messe en si mineur*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1968) ; *Passion selon saint Matthieu*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1970) ; intégrale des cantates sacrées, Concentus Musicus, Leonhardt Consort (enregistrée entre 1971 et 1989) ; *Six Concertos brandebourgeois*, Concentus Musicus (enregistrés en 1964) ; *Passion selon saint Jean*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1965) ; *Oratorio de Noël*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistré en 1972)
L. Van Beethoven, *Les Neuf Symphonies*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor (enregistrées en 1990 et 1991)
J. Brahms, *Un requiem allemand*, Orchestre philharmonique de Vienne, Arnold Schönberg Chor, avec Genia Kühmeier, Thomas Hampson (enregistré en 2007) ; *Les Quatre Symphonies*, Orchestre philharmonique de Berlin (enregistrées en 1996 et 1997)
A. Bruckner, *Quatrième Symphonie, « Romantique »*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistrée en 1997) ; *Cinquième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne

Copyrighted material

(enregistrée en 2004) ; *Septième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistrée en 1999) ; *Huitième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Berlin (enregistrée en 2000) ; *Neuvième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistrée en 2002)

G. F. HAENDEL, *Water Music*, Concentus Musicus (enregistrée en 1978) ; *Le Messie*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Christine Schäfer, Anna Larsson, Michael Schade, Gerald Finlay (enregistré en 2005)

J. HAYDN, *Symphonies n°s 30*, *53* et *69*, Concentus Musicus (enregistrées en 1990) ; *Symphonies n°s 101* à *104*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistrées en 1987 et 1988) ; *Stabat mater*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor (enregistré en 1994) ; *Orlando paladino*, Concentus Musicus, avec Patricia Petibon, Malin Hartelius, Elisabeth von Magnus (enregistré en 2005) ; *Armida*, Concentus Musicus, avec Cecilia Bartoli, Patricia Petibon, Markus Schäfer, Christoph Pregardien (enregistré en 2000) ; *La Création*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Dorothea Röschmann, Michael Schade et Christian Gerhaher (enregistrée en 2004) ; *Les Saisons*, Concentus Musicus, avec Genia Kühmeier, Werner Güra, Christian Gerharher (enregistré en 2007)

F. MENDELSSOHN, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Première Nuit de Walpurgis*, Arnold Schönberg Chor, Orchestre de chambre d'Europe (enregistré en 1992)

C. MONTEVERDI, *L'Orfeo*, Concentus Musicus, Capella Antiqua München, avec Rotraud Hansmann, Cathy Berberian, Nigel Rogers, Lajos Kozma, (enregistré en 1968) ; *L'Orfeo* (avec Philippe Huttenlocher, Dietlinde Turban, Trudeliese Schmidt), *L'incoronazione di Poppea* (avec Janet Perry, Eric Tappy, Trudeliese Schmidt, Matti Salminen), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (avec Simon Estes, Trudeliese Schmidt, Janet Perry), Monteverdi-Ensemble de l'Opéra de Zurich, mise en scène Jean-Pierre Ponnelle (vidéo, enregistrés en 1978 et 1979, 3 DVD)

W. A. MOZART, *Mitridate Re di Ponto*, Concentus Musicus, avec Gösta Winbergh, Yvonne Kenny, Ann Murray, Anne Gjevang, Joan Rodgers (vidéo, 1 DVD, enregistré en 1986) ; *Lucio Silla*, Concentus Musicus, avec Peter Schreier, Edita Gruberová, Cecilia Bartoli, Dawn Upshaw (enregistré en 1990) ; *Idomeneo*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Saimir Pirgu, Julia Kleiter, Marie-Claude Chappuis, Eva Mei, Jeremy Ovenden, Rudolf Schasching, Yasushi Hirano (enregistré en 2008) ; *Die Entführung aus dem Serail*, Chœur et Orchestre Mozart de l'Opéra de Zurich,

Copyrighted material

avec Peter Schreier, Matti Salminen, Yvonne Kenny, Lilian Watson (enregistré en 1985)
H. PURCELL, intégrale des *Fantaisies* pour viole de gambe (enregistrée en 1962)
J.-P. RAMEAU, *Castor et Pollux*, Chœur de chambre de Stockholm, Concentus Musicus, avec Zeger Vandersteene, Gérard Souzay, Jeanette Scovotti, Märta Schéle (enregistré en 1972)
F. SCHUBERT, *Huitième Symphonie*, Orchestre symphonique de Vienne ; *Messe D 678*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor (enregistrée en 1997)
R. SCHUMANN, *Concerto pour piano*, Orchestre de chambre d'Europe, avec Martha Argerich (enregistré en 1994) ; *Concerto pour violon*, Orchestre de chambre d'Europe, avec Gidon Kremer (enregistré en 1994)
B. SMETANA, *La Fiancée vendue*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor, avec Anton Scharinger, Elisabeth Kulman, Dorothea Röchmann, Yasushi Hirano, Elisabeth von Magnus, Markus Schäfer (enregistré en 2011) ; *Ma Patrie*, Orchestre de chambre d'Europe (enregistré en 2010)
J. STRAUSS FILS, *La Chauve-souris*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, avec Werner Hollweg, Edita Gruberová, Christian Boesch, Waldemar Kmentt, Barbara Bonney (enregistré en 1988) ; *Le Beau Danube bleu*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistré en 1986) ; *Le Baron tzigane*, Orchestre symphonique de Vienne, avec Herbert Lippert, Pamela Coburn, Julia Hamari (enregistré en 1995)
G. P. TELEMANN, *Ino*, Concentus Musicus, avec Roberta Alexander, Thomas Hampson (enregistré en 1990) ; *Doubles Concertos*, Concentus Musicus, avec Frans Brüggen, Alice Harnoncourt et Jürg Schaeftlein (enregistrés en 1966) ; *Der Tag des Gerichts*, Wiener Sängerknaben, Monteverdi-Choir Hamburg, Concentus Musicus (enregistré en 1966) ; *Tafelmusik*, Concentus Musicus (enregistré en 1965)
G. VERDI, *Requiem*, Orchestre philharmonique de Vienne, Arnold Schönberg Chor, avec Eva Mei, Bernarda Fink, Michael Schade, Ildebrando d'Arcangelo (enregistré en 2004)
A. VIVALDI, *Les Quatre Saisons*, avec Alice Harnoncourt (violon), Concentus Musicus (enregistré en 1977).

Copyrighted material

HASKIL CLARA (1895-1960)

Introduction

Musicienne exceptionnelle, admirée de tous ses pairs, Clara Haskil fut durant trente ans la mal-aimée du public, surtout en France – pays où elle avait fait l'essentiel de ses études et quelle considérait comme sa seconde patrie. Il y a plusieurs raisons à cela. D'abord, ses problèmes récurrents de santé, mais aussi ses origines et son statut d'expatriée, aggravés par les deux guerres mondiales, n'ont pas favorisé l'essor de sa carrière. Ensuite, son manque d'aisance sur scène, son trac perpétuel, son humilité n'en faisaient en rien une figure médiatique. Mais, surtout, la pureté de son jeu, son total effacement derrière la partition, l'idéal qu'elle assignait à sa fonction d'interprète ne pouvaient que déconcerter des auditeurs habitués alors à plus de complaisances et d'effets d'estrade. Elle venait sans doute trop tôt. Néanmoins, ce qui impressionnait même ceux qui n'étaient pas conquis, ce sont l'énergie vitale, le rayonnement que dégageait cette femme d'apparence chétive et disgracieuse. Malgré les vicissitudes et les longues périodes loin du piano, la perfection de son jeu n'était jamais altérée. Elle semblait toujours disponible pour la musique. On a parfois employé à son propos le terme de « miracle » et, assurément, il y avait en elle quelque chose qui n'était pas de ce monde. Elle disait d'elle : « Si je suis souvent absente, lointaine, distraite, c'est que je poursuis sans trêve une manière de rêve éveillé. »

E.U.

Copyrighted material

• Le difficile cheminement d’une carrière

Clara Haskil naît à Bucarest le 7 janvier 1895 et révèle très tôt des dons stupéfiants pour la musique. Dès 1901, elle entre au Conservatoire de sa ville natale. Elle s’installe à Vienne l’année suivante, sous la tutelle protectrice mais écrasante de son oncle Avram Moscuna, qui renonce à sa carrière de médecin pour veiller sur sa formation musicale et remplacera – jusqu’à sa mort en 1934 – un père trop tôt disparu. Cette même année – elle a sept ans ! –, elle donne son premier concert public. Pendant trois ans elle travaille – le piano mais aussi le violon – avec le grand pédagogue Richard Robert, qui accueille à la même époque deux autres enfants prodiges, le pianiste Rudolf Serkin et le futur chef d’orchestre George Szell.

En 1905, elle décide de partir pour Paris, dont le Conservatoire jouit alors d’une immense réputation. Elle y rencontre son directeur, Gabriel Fauré, qui lui témoigne aussitôt une grande affection et la confie à un de ses élèves, Joseph Morpain. Pendant deux ans, elle se perfectionne auprès de celui qui sera son véritable maître dans une classe préparatoire au Conservatoire. Elle y est admise, en 1907, dans la classe d’Alfred Cortot. Mais l’illustre pianiste, qui vient d’être nommé professeur, ne s’intéresse guère à une élève dont le style de jeu, les conceptions musicales et le tempérament lui sont par trop étrangers. En réalité, Clara Haskil travaillera surtout avec Lazare-Lévy, grand pédagogue, qui aura également pour élèves Solomon, Monique Haas et Géza Anda. En 1909, elle n’obtient que le deuxième prix de piano, derrière Aline van Barentzen et son amie Youra Guller, mais remporte, au concours de l’Union française de la jeunesse que préside Jacques Thibaud, un premier prix... de violon ! Malheureusement, une scoliose naissante la force à abandonner cet instrument.

Copyrighted material

En 1910, un premier prix de piano lui est enfin décerné par un jury composé de Fauré, Moritz Moszkowski, Raoul Pugno et Ricardo Viñes. Elle rencontre Ignacy Jan Paderewski et Ferruccio Busoni, qui l'invite à venir avec lui à Berlin pour parachever sa formation. Hélas ! la scoliose dont elle souffre s'aggrave brutalement. Recluse à Berck, elle doit subir la torture quotidienne d'un corset de plâtre et elle va abandonner pendant quatre ans toute pratique pianistique. Elle ne reparaît en public qu'en 1920, pour quelques concerts en Suisse et en Belgique. Malgré le soutien de la princesse de Polignac et l'enthousiasme militant des grands interprètes de son époque – Pablo Casals, Georges Enesco, Joseph Szigeti, Eugène Ysäye –, Paris continue à ignorer un jeu dont l'intériorité est trop éloignée des mièvreries qui sont au goût du jour. Jusqu'en 1933, elle n'est guère engagée qu'en Suisse. En 1934, grâce à un ami mécène, elle enregistre ses premiers disques, qui passent totalement inaperçus. Dès 1936, Dinu Lipatti, immense musicien lui aussi, fait partie de ses intimes. En 1937, Désiré-Émile Inghelbrecht – qui dirige l'Orchestre national de France, où Jeanne Haskil, sa sœur, fait partie des premiers violons – s'intéresse à elle. Mais la guerre vient réduire à néant, une fois de plus, ses espoirs de carrière.

En mars 1941, contrainte de fuir Paris avec l'Orchestre national et Inghelbrecht – elle est d'ascendance juive séfarade –, elle se réfugie à Montredon, près de Marseille, chez la comtesse Pastré, où elle doit de nouveau faire face à de graves problèmes de santé. Elle souffre de migraines et de troubles de la vue. Les examens décèlent une tumeur au cerveau qu'il est urgent d'opérer. Grâce à la solidarité de ses amis et aux soins attentifs de grands médecins, dont le professeur Jean Hamburger, l'intervention est un succès. Mais, en 1942, il lui est interdit de se produire sur scène : , haut-commissaire aux beaux-arts du régime de Vichy, prône en effet une musique

Copyrighted material

« purifiée » de ses éléments juifs. La même année, juste avant que la zone dite libre ne soit occupée par les troupes allemandes, Clara Haskil parvient à gagner la Suisse ; elle adoptera la nationalité helvétique en 1949.

• Mozart comme une grâce

Avec le retour de la paix son talent commence enfin à être reconnu : premier enregistrement commercial, pour Decca, en 1947 (*Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Londres sous la baguette de Carlo Zecchi), succès de ses concerts aux Pays-Bas (1949). Pablo Casals l'invite en 1950 à son premier festival de Prades. La même année, elle joue à Salzbourg sous la baguette d'Herbert von Karajan (en 1956, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart, il invitera Clara Haskil à une tournée de concerts dans les grandes capitales européennes). Paris rend enfin les armes lors d'un concert triomphal de 1951. Les plus grands chefs – Pierre Monteux, Charles Münch, Rafael Kubelík, Carl Schuricht, Carlo Maria Giulini, Igor Markevitch, Ferenc Fricsay, Ernest Ansermet, Otto Klemperer – se l'arrachent. Elle fonde avec le violoniste Arthur Grumiaux l'un des plus fameux duos de l'époque et enregistre une intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven qui fait encore référence.

En dehors de Debussy et Ravel et de quelques pages signées Béla Bartók, Henri Sauguet et Paul Hindemith – elle a joué le *Thème et variations sur les Quatre Tempéraments* pour piano et orchestre sous la direction du compositeur –, Clara Haskil s'est peu intéressée à la musique du XXe siècle. Elle a néanmoins créé le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de Claude Arrieu (1938, avec Émile Passani) et, la même année, la *Symphonie concertante pour deux pianos et cordes* de Dinu Lipatti, l'auteur tenant la partie

Copyrighted material

du second piano. Ce dernier lui dédie son *Nocturne* opus 6 (1939). Elle meurt à Bruxelles le 7 décembre 1960, des suites d'une chute dans les escaliers de la gare du Midi. En hommage à cette artiste exceptionnelle, un concours international de piano qui porte son nom est créé à Montreux-Vevey en 1963.

À ses débuts, Clara Haskil parcourait un très vaste répertoire, exigeant toutes les ressources de la virtuosité la plus accomplie : Albéniz, Weber, Liszt, Rachmaninov. Au fil des années, son univers musical s'est recentré autour de Haydn, Beethoven, Schubert – qu'elle fut l'une des premières, après Artur Schnabel, à défendre avec cette passion –, Chopin, Schumann et, surtout, Mozart, dont elle était l'interprète élue.

Celle qui fut si peu, si tardivement et parfois si mal enregistrée nous laisse des interprétations d'une lumineuse évidence qui fascinent encore aujourd'hui. Celles-ci sont à rechercher moins dans sa discographie officielle (elle regrettait que son contrat d'exclusivité avec Philips l'empêche d'enregistrer avec les musiciens qu'elle aimait, tel Rafael Kubelík) que dans les enregistrements pris sur le vif. De nombreuses bandes de radio nous laissent heureusement le témoignage de sa collaboration avec Charles Münch ou Otto Klemperer et des récitals qu'elle donna aux festivals de Salzbourg et d'Édimbourg, au casino d'Hilversum ou au château de Ludwigsburg. Elle y parvient comme nul autre à la maîtrise absolue des contraires : engagement passionné et pudeur des sentiments, pureté de la ligne mélodique et splendeur des couleurs sonores, émotion et sobriété. Comme s'il fallait les malheurs de toute une vie pour que chante enfin Mozart.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Bibliographie

J. SPYCKET, *Clara Haskil*, Payot, Lausanne-Paris, 1975 ; rééd. Payot, Paris, 1991
R. WOLFENSBERGER, *Clara Haskil*, Wern, Scherz, Berne- Stuttgart, 1961.

Copyrighted material

HAYES ISAAC (1942-2008)

« Quand vous pensez soul, vous pensez Isaac Hayes », a déclaré Collin Stanback, porte-parole du label Stax, dans un des premiers hommages qui ont suivi la mort du musicien américain. Instrumentiste, compositeur, arrangeur, producteur et acteur, Isaac Hayes a su imposer ses innovations musicales en dehors de la sphère du grand public, qui n'a parfois retenu de lui que l'image restrictive d'un crooner romantique. Son influence est manifeste sur certains de ses prestigieux contemporains, comme Marvin Gaye, Curtis Mayfield ou les Ohio Players. Et qu'auraient été, sans lui, Barry White, Prince ou le duo Eric B & Rakim ?

Prenant racine dans le gospel pour jeter les bases du funk, son écriture a influencé le rap et les musiques électroniques par l'intermédiaire de l'échantillonnage numérique – citons Public Enemy – et Portishead a élaboré à partir d'un de ses thèmes la poignante et novatrice chanson pop *Glory Box* (1994). Ses couleurs orchestrales seront pillées par certains titres disco.

Ses années passées dans l'ombre comme instrumentiste de sessions à Memphis (Tennessee), notamment pour le label Stax, lui ont permis de préparer une brillante carrière solo caractérisée par une ligne directrice musicale parfois qualifiée de *smooth soul music*.

Né le 20 août 1942 à Covington, dans le Tennessee, Isaac Hayes est élevé par ses grands-parents, car ses géniteurs, ouvriers dans les champs de coton, sont décédés prématurément, victimes surexploitées du métayage. Il débute en chantant à l'église, puis

Copyrighted material

s’accroche à la musique en apprenant en autodidacte le saxophone alto, l’orgue et le piano. Établi à Memphis, il fait ses gammes au sein de divers groupes de rhythm and blues et commence à être sollicité comme musicien de studio. Les portes du label Stax s’ouvrent pour lui et il accompagne en séance Otis Redding, notamment sur le magnifique *Try a Little Tenderness* (1966) ; il devient également un compositeur à succès : son association avec le parolier David Porter débouche sur plus de deux cents chansons, parmi lesquelles le tube de Sam & Dave *Soul Man* (1967).

En 1969, son album solo *Hot Buttered Soul* constitue une véritable réussite artistique par son refus de sacrifier au format usuel. La longueur inhabituelle des chansons – *By the Time I Get to Phoenix* dure dix minutes – lui permet d’installer des atmosphères sensuelles mises en valeur par des effets dynamiques faisant rebondir l’action musicale. Ce travail sur la structure est influencé par le psychédélisme ambiant, auquel il emprunte également certains traits d’orchestration (les motifs de guitare saturée *fuzz*, notamment). Son art de l’arrangement fait la part belle à l’orgue, aux lignes de cuivres, aux textures rythmiques complexes. La marque de fabrique d’Isaac Hayes, c’est aussi cette voix de baryton et ces chœurs féminins en appel-réponse rappelant le gospel. L’artiste soigne aussi son image en mélangeant sophistication vestimentaire et emprunts à la culture de la rue : crâne rasé, lunettes de soleil, bijoux clinquants, « poses » au troisième degré.

En 1971, avec la musique du film de Gordon Parks *Shaft*, Isaac Hayes obtient la reconnaissance d’un large public en même temps que celui de la profession : la pièce *Theme from Shaft* reçoit en 1972 un oscar de la meilleure chanson originale. *Theme from Shaft* représente une sorte de déclaration de principe d’un funk visionnaire par ses accents annonçant le rap, avec ses monologues

Copyrighted material

en *spoken word* – les *raps* –, un parlé-chanté syncopé qui est le dénominateur commun de bien des musiques urbaines. Orchestration « cinématographique », entrecroisements de lignes obstinées dont cette fameuse boucle initiale jouée par la guitare passée dans une pédale wa wa : une écriture complexe qui, pourtant, séduit même une oreille peu avertie au-delà de la communauté afro-américaine.

Dans les années qui suivent, Isaac Hayes persiste dans cette veine et apparaît également dans des films de genre (*blaxploitation*, policiers...). À partir de 1975, ses relations avec Stax se dégradant à cause d'un conflit lié au versement de royalties, il finit par créer son propre label, mais fait faillite. La traversée du désert va être longue : la vague disco l'a mis sur la touche. Il apparaît cependant, en 1981, dans le film de John Carpenter *Escape from New York* (*New York 1997*).

Isaac Hayes rebondit dans les années 1990, en animant une célèbre émission de radio. Sa carrière prend alors un tournant inattendu, lorsqu'il devient la voix de Chef dans la série télévisée d'animation *South Park :* le musicien usé se transforme en icône télévisuelle, mais il quittera le dessin animé à la suite d'une dispute avec son producteur (un épisode se moque de l'église de scientologie, dont il est un adepte). Parallèlement, les jeunes générations redécouvrent ses œuvres et l'échantillonnent abondamment, en particulier dans le cadre de productions hip-hop. En 1995, l'album *Branded* marque toutefois une certaine renaissance musicale, avec son retour à un funky orchestral chatoyant. Sur sa lancée, il renoue avec la scène à l'occasion d'une grande tournée en 1997. Enfin, Isaac Hayes reprend du service en tant que producteur et arrangeur d'Alicia Keys, pour *Songs in A minor* (2001).

Copyrighted material

Militant pour les droits des Noirs (*I Stand Accused*) mais fervent partisan d'une africanité apaisée, Isaac Hayes meurt à Memphis, le 10 août 2008. B. B. King dira de lui à sa mort : « Isaac... une voix de malade, un charisme fou, un sens de l'humour énorme. »

Eugène LLEDO

Copyrighted material

HEIFETZ JASCHA (1899-1987)

Introduction

« Il y a beaucoup de violonistes et puis il y a Heifetz » (David Oïstrakh). Aucun violoniste depuis Paganini n'avait réussi à provoquer avec la même intensité, et l'enthousiasme ébahi des foules et l'admiration stupéfaite des professionnels. Lorsque disparut l'un des plus éblouissants instrumentistes de l'histoire de la musique, son prestige était resté intact malgré presque quinze années de silence.

• Un enfant prodige

Jascha (Iossif Robertovitch) Heifetz naît à Vilna (aujourd'hui Vilnius, en Lituanie) le 2 février (20 janvier, ancien style) 1899 et non 1901, date qui a longtemps été tenue pour officielle. Son père, Ruvim Heifetz, violoniste au théâtre de la ville, ne manque pas de reconnaître et de développer les remarquables dispositions de son fils. À trois ans – si l'on en croit la légende, qui enjolive sans doute bien inutilement les choses –, le jeune Jascha reçoit son premier violon modèle réduit. Ses progrès sont tels qu'il est admis à cinq ans à l'école impériale de musique de Vilna, où il travaille sous la direction d'un pédagogue renommé, Elias Malkin. Un an plus tard, il obtient son premier grand prix. En 1907, le célébrissime Leopold Auer, de passage à Vilna, est à ce point étonné par l'enfant prodige qu'il promet de le prendre comme élève. Le temps de faire ses débuts publics en 1908 à Kowno (aujourd'hui Kaunas) dans le *Concerto* de Mendelssohn, et voilà notre musicien à Saint-

Copyrighted material

Pétersbourg – ville pourtant interdite aux juifs par la loi –, d'abord dans la classe d'un assistant d'Auer. Rapidement, le maître l'appelle parmi ses élèves personnels. Pendant six ans, Heifetz développe ses dons hors du commun sous l'exigeante férule du sévère pédagogue. Le 30 avril 1911, il donne son premier récital public à Saint-Pétersbourg. Des tournées triomphales mettent la Russie tout entière à ses pieds : à Odessa, l'enthousiasme du public est tel que la police est contrainte d'intervenir. Sa réputation dépasse bientôt les frontières. Leipzig et Vienne le réclament. Le 28 octobre 1912, il interprète à Berlin le *Concerto* de Tchaïkovski, avec l'Orchestre philharmonique, que dirige Arthur Nikisch. Encore une tournée en Scandinavie (1916) et il quitte le Vieux Continent pour l'Amérique.

• Admiré beaucoup et beaucoup diffamé

Le premier concert de Jascha Heifetz à Carnegie Hall, le 27 octobre 1917, est bien plus qu'une nouvelle victoire, bien plus que la concrétisation des étourdissants débuts d'un virtuose international ; c'est le véritable acte d'adoption d'un tout jeune homme par un peuple avec lequel il va totalement s'identifier. Bientôt sa famille le rejoint et il prend, en 1925, la nationalité américaine. Il se marie deux fois et deux fois il divorce. On le voit devenir vedette de films dont il est l'unique attraction. Bref, il devient plus américain que ces Américains qui ont fait de lui leur idole.

Sa carrière ne connaît guère que des succès éclatants. À chaque apparition publique, on crie au miracle devant la pureté et la perfection de son jeu. Il se produit avec les plus grands chefs, Münch, Beecham, Toscanini, Koussevitzky – avec qui il donne la première américaine du *Deuxième Concerto pour violon* de Prokofiev et en réalise, le 20 décembre 1937, le premier enregistrement mondial –, Reiner, Monteux, Sargent. Il donne des

Copyrighted material

concerts dans le monde entier, jusqu'en Palestine et en U.R.S.S. (1934). Au cours des années 1950, il se consacre à la musique de chambre et, une fois encore, choisit les partenaires les plus prestigieux : Arthur Rubinstein, Leonard Pennario, William Kapell ou Benno Moiseiwitsch (piano), William Primrose (alto), Gregor Piatigorsky ou Emanuel Feuermann (violoncelle). Il écrit des cadences pour le *Quatrième Concerto pour violon* de Mozart ainsi que pour ceux de Beethoven et de Brahms. Il transcrit et adapte pour son instrument plus de 250 pièces dans un style souvent proche, hélas !, de la « musique de genre » qui sévissait tant à l'époque

À la différence d'un Yehudi Menuhin ou d'un Joseph Szigeti, qui se feront les ardents défenseurs des audaces d'un Bartók, d'un Stravinski ou d'un Berg, Heifetz ne s'aventure – et bien timidement encore – que chez Kodály, Chostakovitch et Prokofiev. En cela il s'identifie à une ombrageuse Amérique, rétive devant les récentes créations européennes, et qui trouve son bonheur dans l'exploitation des recettes éprouvées du système tonal et de l'esthétique romantique. Son royaume reste le grand répertoire concertant (Beethoven, Brahms, Tchaïkovski, Mendelssohn, Sibelius) et, plus encore peut-être, la musique du néoromantisme finissant. Après les concertos de Bruch, Glazounov ou Vieuxtemps, dont la popularité est loin d'être imméritée, on le voit se passionner pour des œuvres d'un intérêt parfois moins évident, comme les concertos d'Anton Arenski, de Julius Conus, d'Edward Elgar, de Louis Spohr, ou encore ceux de Miklós Rózsa (1954), de Erich Wolfgang Korngold (1945), de Louis Gruenberg, de William Walton (1939, commande de Heifetz lui-même) et de Mario Castelnuovo-Tedesco (le deuxième), partitions dont il est le dédicataire. Après son deuxième divorce, en 1963, Jascha Heifetz vit en solitaire dans une maison perchée au-dessus de Beverly Hills. La soixantaine bien entamée, il

Copyrighted material

ralentit enfin ses activités. Ses derniers concerts en France datent de 1971 (deux récitals et une soirée avec l'Orchestre national de France), sa dernière apparition publique de 1973. À soixante-quatorze ans, il range ses deux précieux instruments : le fameux Guarnerius del Gesù de 1742 qui avait appartenu à Ferdinand David (le créateur du *Concerto* de Mendelssohn) puis à Pablo de Sarasate, et un très beau Stradivarius de 1731. Depuis 1959, il se consacrait à l'enseignement. On ne lui connaît cependant qu'un petit nombre d'élèves : essentiellement l'Américain Erick Friedman et le Français Pierre Amoyal. Après soixante-cinq ans de vie musicale, celui qui fut probablement – du rudimentaire cornet acoustique à la moderne stéréophonie – l'artiste le plus enregistré au monde meurt à Los Angeles le 10 décembre 1987.

• La splendeur du marbre

Les amateurs ont d'abord été frappés par une virtuosité phénoménale pour l'époque. Le goût de l'exploit technique dévore tout autant l'enfant prodige que l'artiste d'âge mûr. Heifetz n'est-il pas le premier à tenter la gageure, assez vaine il est vrai, d'enregistrer lui-même, en rerecording, les parties solistes du *Concerto pour deux violons BWV 1043* de Jean-Sébastien Bach ? Plus révélatrice encore est son extraordinaire maîtrise de l'instrument, la domination totale de l'intelligence et de la volonté sur l'instinct et le cœur. Beecham s'émerveillait de le voir suivre au concert le moindre détail des phrasés choisis aux répétitions et se placer devant le micro à l'endroit précis retenu auparavant. Le jeu de Jascha Heifetz ignore cependant les désordres du génie, la folie irrationnelle de l'inspiration, les élans incontrôlés de la passion. Les dieux lui auront refusé le léger frémissement involontaire, la vibration intime, la confidence chaleureuse ou l'héroïque déclamation qui nous enchantent sous l'archet de Jacques Thibaud,

Copyrighted material

Georges Enesco, Ginette Neveu, Adolf Busch, Isaac Stern ou Nathan Milstein. Son royaume est ailleurs, dans un monde où règne sans partage une beauté idéale, née d'un respect religieux de la partition et d'une pureté sonore absolue. C'est une splendeur minérale, alliant l'éclat et les couleurs des pierres précieuses – *heifetz* signifie « bijou » en hébreu – à la pénétrante froideur du marbre. On en vient à regretter parfois ces petites imperfections techniques, ces glissandos souvent abusifs, ces menues privautés prises avec la musique qui, n'empêchant pas l'esprit de triompher, humanisaient les interprétations. Voilà qui explique sans doute que la musique de chambre n'ait pas été son terrain d'élection. Jascha Heifetz n'est véritablement lui-même qu'au sommet des vagues orchestrales. Mais comment se défendre devant la fascination qu'exerce ce violon-épure, ce son rayonnant d'une énigmatique lumière, ce jeu poussant la pudeur jusqu'aux frontières de l'abstraction ? Atteindre l'immortalité par la désincarnation, tel était le chemin de Jascha Heifetz, l'infaillible.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. Agus, *Heifetz as I Knew Him*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 2001

H. R. Axelrod dir., *Heifetz*, Paganiniana Publications, Neptune City (N.J.), 1976, 2e éd. augm. 1981

J. Creighton, *Discopaedia of the Violin, 1889-1971*, University of Toronto, Toronto, 1974

J. W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit*, Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993

K. Lee, « Premier Violinist », in *The Strad*, vol. Cvi, pp. 45-49, 1995

J. M. Molkhou, « Heifetz on disc and film », in *The Strad*, vol. CVI, pp. 90-97, 1995

E. Wen, « Heifetz : a legend on record », in *The Strad*, vol. CVI, pp. 36-41, 1995

Copyrighted material

A. WESCHLER-VERED, *Jascha Heifetz*, Schirmer, New York, 1986.

Copyrighted material

HELFFER CLAUDE (1922-2004)

La musique contemporaine doit beaucoup à Claude Helffer, car ce pianiste français s'en est fait le champion en cherchant toujours à la relier au patrimoine culturel dont elle est issue. Pédagogue né, cet esprit scientifique savait faire aimer la musique en l'expliquant clairement ; sa conception des programmes et son jeu étaient tout aussi clairs. Pour lui, Pierre Boulez n'existait pas sans Debussy, André Boucourechliev sans Beethoven. Et il avait adapté à sa manière la fameuse trilogie des trois « B » inventée par les violonistes (Bach, Beethoven, Brahms), devenue Beethoven, Bartók, Boulez.

Né à Paris le 18 juin 1922, il aborde l'étude du piano à l'âge de cinq ans et travaille avec la tante de Robert Casadesus. Il bénéficie même des conseils de ce dernier jusqu'en 1939, tout en poursuivant des études scientifiques qui le mènent à l'École polytechnique en 1942. Il n'y entre qu'en 1944, après avoir participé à la Résistance. À sa sortie de Polytechnique, en 1947, le jeune homme complète sa formation musicale en travaillant les disciplines théoriques (harmonie, contrepoint et composition) avec René Leibowitz. Mais le piano l'attire et il donne ses premiers concerts en 1948. Sa mémoire exceptionnelle lui permet d'acquérir rapidement un répertoire considérable, de Bach et Mozart aux contemporains. Claude Helffer est l'un des premiers pianistes français à imposer la musique de Bartók et celle des compositeurs de l'école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern). Les tournées se multiplient dans le monde entier. Il joue en duo avec le violoncelliste Roger Albin entre

Copyrighted material

1949 et 1957. À partir 1954, il participe aux concerts du Domaine musical que dirige Boulez.

Sa curiosité et sa faculté d'assimilation des langages les plus divers incitent les compositeurs à écrire pour lui et il devient rapidement l'un des champions de la musique de son temps, sans jamais exclure de son répertoire les grands maîtres du passé. Dès le début des années 1960, Gilbert Amy et Boucourechliev lui dédient des œuvres qu'il crée : *Épigrammes* (1962) et *Cahiers d'épigrammes* (1964) du premier, *Signes* (1963) et *Archipel III* (1965) du second. Il joue, parfois en première audition locale, les sonates de Boulez, des œuvres de Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Kazimierz Serocki... À partir de 1969, il donne chez lui des cours d'interprétation consacrés aussi bien à l'école de Vienne qu'aux dernières sonates de Beethoven, à la musique de Debussy ou de Bartók. Son esprit d'analyse et sa persuasion conquièrent les jeunes musiciens qui viennent travailler avec lui. Il enseigne aussi au Mozarteum de Salzbourg (1985-1998), en Amérique du Nord, au Japon... Au cours des années 1970, Henri Dutilleux, Betsy Jolas (*Stances*, 1978) et Xenakis (*Erikhthon*, 1974) viennent rejoindre le cercle des compositeurs qui écrivent à son intention. Claude Helffer crée encore le *Concerto pour piano* de Boucourechliev (1975) et le *Premier Concerto* de Luis de Pablo (1980). En 1981, il reçoit le Grand Prix de la S.A.C.E.M. pour l'interprétation de la musique contemporaine et, à partir de l'année suivante, il fait partie du comité de rédaction des œuvres complètes de Claude Debussy. On lui doit ainsi l'édition des volumes consacrés aux *Préludes* (avec Roy Howat, 1985) et aux *Études pour piano* (1991). En 1995, il est nommé professeur de musique contemporaine au Conservatoire européen de musique de Paris. Il meurt à Paris le 27 octobre 2004.

Copyrighted material

Son esprit d'indépendance lui a permis de dominer une époque où la musique contemporaine était gouvernée par un sectarisme dictatorial. On l'a vu mettre son talent au service de Saint-Saëns ou de Milhaud, que l'avant-garde de l'époque rejetait pour leur classicisme excessif. La diversité des compositeurs qu'il a imposés est un autre reflet de cette indépendance : Berio, Serge Nigg, Gilles Tremblay, Stockhausen, Michael Jarrell, Philippe Manoury... Mais les institutions officielles, comme le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, n'ont jamais reconnu la richesse de cette approche, trop en avance sur son temps peut-être.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. ALBÈRA, *Entretiens avec Claude Helffer*, Contrechamps, Genève, 1995

C. HELFFER & C. MICHAUD-PRADEILLES, *Le Piano*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 2e éd. 1997

C. HELFFER, *Quinze Analyses musicales. De Bach à Manoury*, Contrechamps, 2000.

Discographie sélective

G. AMY, *Cahier d'épigrammes* ; A. BOUCOURECHLIEV, *6 Études d'après Piranèse* ; B. JOLAS, *B for Sonata* ; P. MANOURY, *Cryptophonos* ; I. XENAKIS, *Mists*, Adès

B. BARTÓK, *Sonate pour piano, Danses populaires roumaines, En plein air, Suite*, op. 14, *Improvisations* (enregistré en 1982), Harmonia Mundi

A. BOUCOURECHLIEV, *Archipels I à IV* (enregistré en 1993), Musique française d'aujourd'hui

P. BOULEZ, *Sonates pour piano n° 1, 2* et *3*, Astrée-Auvidis

C. DEBUSSY, *Images, Suite bergamasque*, Harmonia Mundi

D. MILHAUD, *Concertos pour piano n° 1* et *4, Ballade pour piano et orchestre, Carnaval d'Aix, 5 Études pour piano et orchestre*, Orchestre national de France, direction David Robertson, Erato

M. RAVEL, *Miroirs, Menuet antique, Pavane pour une infante*

Copyrighted material

défunte, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit, Jeux d'eau (enregistré en 1970), Harmonia Mundi
A. SCHÖNBERG, *Pièces pour piano*, Harmonia Mundi.

Copyrighted material

HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)

Introduction

À la fin des années 1960, la musicologie s'est imposée comme une composante fondamentale de l'interprétation de la musique ancienne. Le Belge Philippe Herreweghe fut l'un des pionniers de cette nouvelle approche. Chef de chœur à l'origine, il a rapidement élargi son champ d'action au répertoire instrumental pour devenir l'une des références en matière d'interprétation des musiques ancienne et baroque.

• Un musicien autodidacte

Né à Gand le 2 mai 1947, Philippe Herreweghe fait ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, où il travaille notamment le piano avec Marcel Gazelle. À partir de 1961, il est répétiteur du chœur d'enfants au collège des jésuites de Gand. Mais son père, médecin, le pousse vers la médecine ; en 1973 et 1974, il est assistant de psychiatrie à l'université de Gand, tout en travaillant l'orgue au conservatoire avec Gabriel Verschraegen. C'est l'époque où il fait la connaissance du claveciniste et organiste Johan Huys, qui le fait entrer dans le cercle des frères Wieland, Sigiswald et Barthold Kuijken, pionniers de l'interprétation sur instruments d'époque.

Mais c'est la direction chorale qui attire Herreweghe : il a fondé le Collegium Vocale de Gand en 1969 et collabore avec Ton

Copyrighted material

Koopman (*Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach) puis avec Gustav Leonhardt. En 1975, il termine ses études de clavecin au Conservatoire de Gand dans la classe de Johan Huys. Philippe Herreweghe reste cependant essentiellement un autodidacte, un trait qui caractérise nombre d'interprètes de sa génération.

• Le verbe s'est fait chant

La rencontre de Philippe Herreweghe avec le musicologue français Philippe Beaussant débouche sur la fondation, en 1977, de La Chapelle royale à Paris, ensemble vocal de seize à trente chanteurs qui se double bientôt d'un orchestre jouant sur instruments anciens dont l'effectif peut atteindre une trentaine de musiciens. Le répertoire va de la Renaissance au classicisme. Toujours en 1977, Herreweghe prend en outre la direction du Chœur philharmonique de Liège, avec lequel il va travailler le répertoire romantique et contemporain pendant une dizaine d'années. Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt l'associent à leur enregistrement intégral des cantates de Jean-Sébastien Bach. Puis Herreweghe décide de voler de ses propres ailes et, à partir du début des années 1980, aborde les passions (*Passion selon saint Matthieu*, 1980) et, surtout, la *Messe en si* de Bach. Son approche remet en cause toutes les traditions établies et constitue une étape essentielle dans le renouveau de l'interprétation de cette musique en France : le chant choral trouve avec lui une fraîcheur et une spontanéité oubliées. En 1988, il prend la direction de l'Ensemble vocal européen, formation nouvelle dont les membres (une quinzaine de chanteurs) sont issus des douze pays composant alors l'Europe communautaire. À la même période, il commence à élargir son répertoire à la musique du XIXe siècle, toujours en cherchant à reconstituer les conditions d'exécution d'époque, style et instruments. Cette nouvelle étape se traduit par la fondation en 1991 de l'Orchestre des Champs-Élysées, dont il est le

Copyrighted material

directeur artistique. Cet ensemble symphonique à géométrie variable se réunit pour cinq ou six sessions annuelles, d'abord à Paris, avant de trouver sa résidence en Poitou-Charentes. À sa tête, Herreweghe est notamment l'un des premiers chefs à enregistrer la version originale du *Requiem* de Fauré. On le voit aborder Berlioz, Brahms, Bruckner, Franck, Schönberg ou Kurt Weill. Parallèlement, il est invité à diriger des formations symphoniques de tradition dans le monde entier (Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre philharmonique de Berlin, Orchestre philharmonique de Vienne...). Son répertoire s'élargit à la musique contemporaine, avec notamment des créations de Sandro Gorli (*Requiem*, Milan, 1989, à la tête de La Chapelle royale), Jacques Lenot (*Le Tombeau de Henri Ledroit*, Metz, 1990, à la tête de l'ensemble Musique oblique), Pascal Dusapin (*Medeamaterial*, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 13 mars 1992, à la tête du Collegium Vocale de Gand et de La Chapelle royale), Klaus Huber...

De 1982 à 2001, Herreweghe est directeur artistique des Académies musicales de Saintes, où il anime des ateliers d'interprétation de musique ancienne et contribue à passer le flambeau à la nouvelle génération. En 1993, il reçoit le titre d'ambassadeur culturel des Flandres. En 1997, il est nommé docteur honoris causa de l'Université catholique de Louvain. Il devient directeur artistique de l'Orchestre philharmonique royal de Flandre, à Anvers, en 1998, puis chef principal, nominations qui consacrent un rapprochement entre les deux grands courants d'interprétation, traditionnels et « baroqueux », longtemps séparés par un fossé infranchissable. En 2010, il fonde son propre label, Phi, pour explorer le répertoire avec une liberté encore accrue.

Le parcours de Philippe Herreweghe est celui d'un artiste qui cherche : chaque chose vient à son heure et si parfois il ne convainc

Copyrighted material

pas d’emblée, le temps qui passe montre la valeur de sa démarche, marquée par un refus de la routine et une sincérité artistique, qu’il aime à résumer ainsi : « Laisser la musique se défendre par elle-même. »

Alain PÂRIS

Copyrighted material

HICKOX RICHARD (1948-2008)

Figure marquante de la direction d'orchestre britannique, Richard Hickox s'est imposé à la fois comme le champion de la musique de son pays et comme un bâtisseur d'orchestres.

Richard Sidney Hickox naît à Stokenchurch, dans le Buckinghamshire, le 5 mars 1948 et vient à Londres parfaire ses études musicales à la Royal Academy of Music (1966-1967). Puis il étudie l'orgue au Queen's College de Cambridge (1967-1970). C'est dans le domaine de la direction chorale que commence sa carrière. En 1971, il fonde les Richard Hickox Singers and Orchestra, avec lesquels il présente un répertoire s'échelonnant du Moyen Âge à nos jours. Puis il devient organiste et maître de chapelle à St Margaret Church, à Westminster (1972-1982). Le premier ensemble qu'il avait fondé devient le City of London Sinfonia, orchestre de chambre officiel de la City of London qui va s'imposer au fil des années comme orchestre symphonique en jouant un rôle déterminant en faveur des compositeurs britanniques. En 1974, Hickox fonde le festival de St Endellion, sur la côte de Cornouailles, dont il sera le directeur musical. En 1977, il est nommé directeur du chœur de l'Orchestre symphonique de Londres puis premier chef associé de cet orchestre en 1985.

L'image du chef de chœur s'efface derrière celle du chef d'orchestre, qui commence une brillante carrière à la tête des principaux orchestres britanniques. Il dirige pour la première fois à l'English National Opera en 1979, début d'une longue collaboration. Il est invité à l'Opera North de Leeds en 1982, au

Copyrighted material

Scottish Opera et au Royal Opera House de Covent Garden en 1985. De 1982 à 1990, il est directeur artistique du Northern Sinfonia à Newcastle upon Tyne. À la même époque, il est chef associé de l'Orchestre symphonique de San Diego, en Californie (1983-1985), et directeur de la Bradford Festival Choral Society (1978-1998). En 1990, il fonde le Collegium Musicum 90 de Londres avec Simon Standage, son ancien violon solo au City of London Sinfonia, également violon solo de l'English Concert de Trevor Pinnock. Cet orchestre se consacre au répertoire baroque joué sur instruments anciens. Hickox se produit régulièrement aux États-Unis et est invité par de grandes maisons d'opéra comme la Staatsoper de Vienne, les Opéras de Washington, Los Angeles ou Cologne pour diriger les opéras de Britten ou les principaux ouvrages lyriques du xxe siècle. De 2000 à 2006, il est directeur musical du B.B.C. National Orchestra of Wales à Cardiff, phalange qu'il hisse à un niveau international. Pendant cinq ans, il est également directeur musical du Festival Di Due Mondi (festival des Deux Mondes), à Spoleto. En 2005, il prend la direction musicale de l'Opéra australien à Sydney, où il est appelé à renouveler des structures et une qualité artistique minées par la routine, ce qui ne lui vaut pas que des amis. Il meurt subitement à Cardiff le 23 novembre 2008, pendant les séances d'enregistrement de la *Choral Symphony* de Gustav Holst.

Hickox avait une curiosité intellectuelle sans limites que sa force de travail permettait de satisfaire. Autant à l'aise dans le domaine de la musique baroque sur instruments d'époque que dans les œuvres romantiques ou contemporaines, au concert qu'à l'opéra, il possédait un répertoire considérable et a enregistré environ 300 CDs pour la firme Chandos qui lui ont valu, entre autres distinctions, cinq Gramophone Awards. On retiendra les intégrales des symphonies de William Alwyn, Malcolm Arnold, Edward Elgar,

Copyrighted material

Edmund Rubbra, Michael Tippett et Ralph Vaughan Williams, ainsi qu'une série d'enregistrements consacrés à Benjamin Britten, Frank Bridge, Arthur Bliss, Frederick Delius, Percy Grainger, Herbert Howells, Gustav Holst, William Walton, sans oublier le répertoire symphonique choral que sa formation de chef de chœur prédisposait à défendre (notamment l'intégrale des messes de Joseph Haydn). Tous s'accordaient à reconnaître son exigence dans le travail qui ne laissait rien au hasard. Il fut l'un des premiers chefs à faire tomber les frontières entre interprétations traditionnelles et interprétations revisitées sur instruments d'époque. Il a créé plus d'une centaine d'œuvres, signées notamment Richard Rodney Bennett, Michael Berkeley (*Concerto pour orchestre*, 2005), Gerald Finzi (*Requiem da camera*, 1990), Robin Holloway, William Mathias (*World's Fire*, 1989), Colin Matthews (*Chiaroscuro*, 1990), Peter Maxwell Davies (*A Dance on the Hill*, 2005), Thea Musgrave, Peter Sculthorpe (*Nourlangie*, 1989).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

B. BRITTEN, *Peter Grimes*, avec Philip Langridge, Janice Watson, Chœur du Royal Opera House de Covent Garden, Chœur de l'Orchestre symphonique de Londres, City of London Sinfonia (enregistré en 1995) ; *Sinfonia da Requiem*, Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1991) ; *A War Requiem*, avec Heather Harper, Philip Langridge, John Shirley-Quirk, Chœur de la cathédrale Saint-Paul, Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1991)
F. DELIUS, *A Mass for Life*, avec Rebecca Evans, Joan Rodgers, The Waynflete Singers, Chœur et Orchestre symphonique de Bournemouth (enregistré en 1996)
E. ELGAR, *The Apostles*, avec Alison Hargan, Alfreda Hodgson, Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1990)
G. F. HAENDEL, *Le Messie*, avec Joan Rodgers, Della Jones, Christopher Robson, Chœur et Collegium 90 (enregistré en 1991)

Copyrighted material

G. HOLST, *Edgon Heath*, Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1994)
H. PURCELL, *Dido and Aeneas*, avec Maria Ewing, Rebecca Evans, James Bowman, Collegium Musicum 90 (enregistré en 1995)
M. TIPPETT, *A Child of our Time*, avec Cynthia Haymon, Willard White (basse), Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1994) ; intégrale des quatre symphonies, Orchestre symphonique de Bournemouth (enregistré en 1992-1994)
W. WALTON, *Troilus and Cressida*, avec Judith Howarth, Yvonne Howard, Chœur d'Opera North, English Northern Philharmonia (enregistré en 1995).

Copyrighted material

HODES ART (1904?-1993)

Le pianiste américain Art Hodes est considéré par de nombreux critiques comme le plus grand interprète blanc de blues ; il fut également un historien du jazz.

Arthur W. Hodes naît à Nikoliev, en Russie (aujourd'hui Nikolaïev, ou Mykolaïv, en Ukraine), probablement un 14 novembre, en 1904, 1905 ou 1906. Art Hodes est encore un nourrisson lorsque sa famille quitte l'Ukraine pour émigrer aux États-Unis et s'installer d'abord New York puis à Chicago. De 1916 à 1920, il étudie le piano à la Hull House fondée par Jane Addams. Il y rencontre souvent Benny Goodman et d'autres maîtres du jazz, avec lesquels il participe à des jam-sessions. Il se forme auprès de musiciens de la stature de Louis Armstrong, de Jelly Roll Morton et de King Oliver. En 1926, il rejoint les Wolverines comme pianiste. Il joue par ailleurs dans la région de Chicago pendant une grande partie des années 1930, aux côtés notamment de Gene Krupa, de Frank Teschemacher et de Bud Freeman. Il ne rencontre cependant vraiment la notoriété que lorsqu'il s'établit à New York en 1938 et participe à plusieurs enregistrements remarquables avec Joe Marsala et Mezz Mezzrow. À partir de 1940, Art Hodes dirige de petites formations spécialisées dans le jazz et le blues traditionnels.

Passionné de jazz traditionnel, Art Hodes est, dans les années 1940, en complet désaccord avec les initiateurs et les tenants du bop. Il enregistre avec Sidney Bechet (*Blue Horizon,* 1944), se produit avec Pee Wee Russell, défend ses opinions dans un programme radiophonique diffusé par W.N.Y.C. à partir de New

Copyrighted material

York. Il publie également des ouvrages, codirige la revue *Jazz Record* (1943-1947 ; un recueil d'articles de cette revue sélectionnés par lui-même et Chadwick Hansen a été publié sous le titre *Selections from the Gutter : Jazz Portraits from « The Jazz Record »*, University of California Press, Berkeley, 1977). Art Hodes est le premier jazzman à posséder sa propre firme discographique, elle aussi appelée Jazz Record, pour laquelle il enregistre certains de ses meilleurs titres des années 1940. Les sessions qu'il grave pour le label Blue Note entre 1944 et 1945 sont elles aussi remarquables : *Maple Leaf Rag* (1944), *Doctor Jazz* (1944), *Apex Blues* (1944), *Save It, Pretty Mama* (1945).

Surtout connu pour ses interprétations de blues, Art Hodes excelle aussi bien comme soliste que comme pianiste d'orchestre et adapte son jeu à toutes les situations, utilisant sa main gauche et le talon de sa chaussure comme « section rythmique » lorsqu'il joue sans accompagnement. Parmi ses compositions les plus célèbres, mentionnons *Selection from the Gutter*, *Portrait in Blue*, *Southside Shuffle* et *Plain Old Blues*.

Art Hodes regagne la région de Chicago en 1950 et enseigne le piano au Conservatoire de Park Forest de 1957 à 1959. Dans les années 1960, il écrit une rubrique mensuelle pour le magazine *Down Beat* et effectue des tournées à travers les États-Unis ainsi qu'en Europe avec son programme de conférences-concerts baptisé Sound of Jazz. Il travaille pour la télévision et remporte un Emmy Award pour sa série d'émissions intitulée Plain Ol' Blues. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, sa carrière connaît un nouvel essor lorsque les albums qu'il enregistre et les représentations qu'il donne dans les clubs de Chicago et de New York sont salués par la critique. Art Hodes se produira pratiquement jusqu'à sa mort, le 4 mars 1993, à Harvey, dans l'Illinois. Il a publié

Copyrighted material

une autobiographie (co-écrite avec Chadwick Hansen), *Hot Man : the Life of Art Hodes* (University of Illinois Press, Urbana, 1992).

E.U.

Copyrighted material

HOFMANN PETER (1944-2010)

Il a bâti sa carrière sur trois rôles wagnériens : Siegmund (*La Walkyrie*), Lohengrin et Parsifal ; il fut notamment le Siegmund du légendaire *Ring* du centenaire dirigé par Pierre Boulez et mis en scène par Patrice Chéreau à Bayreuth en 1976. Le ténor allemand Peter Hofmann naît à Marienbad, en Allemagne (auj. Mariánské Lázně, en République tchèque), le 12 août 1944. Il chante d'abord au sein d'un groupe de rock, puis commence à étudier véritablement le chant à la Staatliche Hochschule für Musik de Karlsruhe, auprès de Emmy Seiberlich – avec qui avait travaillé le premier *Heldentenor* américain à s'être imposé à Bayreuth, Jess Thomas. Il débute sur scène en 1972, au Stadttheater de Lübeck, en incarnant Tamino (*La Flûte enchantée* de Mozart), et aborde le répertoire wagnérien deux ans plus tard, avec Siegmund, qu'il incarne à Wuppertal, à Wiesbaden, au Théâtre des Arts de Rouen, au Capitole de Toulouse. En 1976, il chante le rôle-titre de *Parsifal* à Stuttgart, Munich, Wuppertal et Hambourg, et incarne la même année Siegmund au festival de Bayreuth, sous la baguette de Boulez et au côté de la Brünnhilde de Gwyneth Jones.

Look juvénile et athlétique – il est un sportif accompli –, plus proche de celui d'une rock star que d'un Heldentenor, blondeur germanique, présence magnétique : Peter Hofmann incarne véritablement le héros wagnérien, ce qui lui vaut d'accomplir une carrière internationale que les seules qualités de sa voix ne lui auraient sans doute pas permise : justesse parfois approximative, timbre qui n'a rien d'exceptionnel, émission vocale fort éloignée de celle d'un véritable Heldentenor. Membre de l'Opéra de Stuttgart

Copyrighted material

dès 1974, puis de la Staatsoper de Vienne à partir de 1977, Peter Hofmann se produit à l'Opéra de Paris (Siegmund en 1976, Loge de *L'Or du Rhin* en 1977, Lohengrin en 1981), au festival de Pâques de Salzbourg (où il débute en 1980 dans Parsifal), au Covent Garden de Londres, à la Scala de Milan, à Chicago, à San Francisco, au Bolchoï de Moscou, à La Fenice de Venise. Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York le 24 janvier 1980 (Lohengrin) et s'y produit jusqu'en 1988 dans quatre rôles : Lohengrin, Parsifal, Walther von Stolzing des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, Siegmund. À Bayreuth, dont il est l'une des stars de 1976 à 1989 – un accident l'empêche cependant de s'y produire en 1977 –, il incarne Siegmund (en 1976 et de 1978 à 1980, dans la production Boulez-Chéreau ; en 1988 et en 1989, sous la baguette de Daniel Barenboim, dans la mise en scène de Harry Kupfer), Parsifal (en 1976 et en 1978 ; de 1982 à 1985 et en 1988, aux côtés de Leonie Rysanek ou de Waltraud Meier – Kundry –, sous la direction de James Levine, dans la mise en scène de Götz Friedrich), Lohengrin (de 1979 à 1982, dans la mise en scène de Götz Friedrich), Tristan (en 1986 et en 1987, sous la direction de Daniel Barenboim, dans la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle), Walther von Stolzing (1988).

Au répertoire de Peter Hofmann figurent également Florestan (*Fidelio* de Beethoven), Max (*Le Freischütz* de Weber), Bacchus (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss)... Ce qui ne l'empêche pas de revenir parfois à ses premières amours, en enregistrant, entre 1982 et 1998, des albums de rock classique, comme *Always On My Mind*, *Ivory Man*, *Love Me Tender*, *Rock Balladen*. Adepte de *musicals*, il interprète également Jerome Kern ou Leonard Bernstein (*West Side Story*, *On the Town*) et il se produit, en 1990 et 1991, au Flora-Theater de Hambourg, dans le rôle-titre du *Fantôme de l'Opéra* de Andrew Lloyd Webber. Souffrant de la maladie de Parkinson à

Copyrighted material

partir de 1999, il abandonne la scène. Peter Hofmann meurt le 30 novembre 2010, à Wunsiedel, en Bavière.

Dans sa discographie, on retiendra *La Walkyrie* (dans l'intégrale du *Ring* de Bayreuth sous la direction de Pierre Boulez ; également en D.V.D.), *Lohengrin* (enregistré à Bayreuth en 1982, sous la direction de Woldemar Nelsson ; également en D.V.D.), *Parsifal* (avec José Van Dam et Dunja Vejzović, Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Herbert von Karajan, 1979), *Tristan und Isolde* (avec Hildegard Behrens, Orchestre symphonique de la Radio bavaroise dirigé par Leonard Bernstein, 1981), *Fidelio* (avec Theo Adam, Hildegard Behrens, Orchestre symphonique de Chicago sous la direction de Georg Solti, 1979), *Le Vaisseau fantôme* (Erik, avec José Van Dam et Dunja Vejzović, Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Karajan, 1981-1983), *La Flûte enchantée* (avec Kiri Te Kanawa, Orchestre philharmonique de Strasbourg sous la direction d'Alain Lombard, 1978).

E.U.

Copyrighted material

HOLLIGER HEINZ (1939-)

Choisir un instrument aussi méconnu, malgré ses origines lointaines, que le hautbois n'est certainement pas prendre le chemin le plus sûr qui mène à la célébrité. Son répertoire soliste reste finalement bien étroit et, ignorant superbement toute la période romantique, saute d'un bond des voluptés baroques aux aventures contemporaines naissantes. Les ensembles à vent et l'orchestre des XVIIIe et XIXe siècles ne sauraient se passer de son chant mais lui accordent rarement la vedette. Amoureux de l'une des plus riches sonorités qui soient, les hautboïstes se consacrent à la musique avec une abnégation que ne vient troubler aucun rêve de gloire. Heinz Holliger n'échappe au sort commun que par l'extraordinaire perfection de son jeu et par sa soif inextinguible d'horizons sonores nouveaux.

Il naît le 21 mai 1939 à Langenthal (Suisse). Il commence ses études musicales aux Conservatoires de Berne et de Bâle (1955-1959), où il aborde la composition avec Sándor Veress. Au Conservatoire de Paris (1962-1963), il travaille le hautbois avec Émile Passagnaud et Pierre Pierlot, ainsi que le piano avec Yvonne Lefébure. Pierre Boulez s'intéresse à ses premières compositions dès cette époque. Hautbois solo de l'Orchestre symphonique de Bâle (1959-1964), il se distingue en remportant brillamment le premier prix du concours international d'exécution musicale de Genève (1959) et le premier prix du concours de Munich (1961).

L'exceptionnel talent de Heinz Holliger est d'abord fait de maîtrise : précision et clarté absolues des attaques, phénoménale

Copyrighted material

virtuosité digitale, contrôle parfait des couleurs et de l'ampleur du son. Mais que seraient toutes ces qualités sans ce phrasé qui allie simplicité de la ligne et force de la déclamation, sans cette émotion contenue qu'il faut découvrir sous la sobriété des moyens, sans cette respiration sensuelle dont il sait retrouver l'évidence. Souverain dans les concertos de Vivaldi, Bach, Albinoni, Cimarosa, Telemann ou Marcello, il se passionne aussi pour des œuvres beaucoup moins jouées, comme les *Concerts royaux* de Couperin, les quintettes pour piano et vents de Mozart et Beethoven, les trois *Romances* pour hautbois et piano de Schumann ou encore l'*Introduction, thème et variations* pour hautbois et orchestre de Hummel.

Conscient de la nécessité absolue d'élargir le répertoire de son instrument, Heinz Holliger joue pour le hautbois un rôle aussi important que celui de Mstislav Rostropovitch pour le violoncelle. De très nombreux compositeurs écrivent pour lui et sa femme, la harpiste Ursula Holliger : André Jolivet (*Controversia* pour hautbois et harpe, 1968), Edison Denisov (*Romantic Music* pour hautbois, harpe et trio à cordes, 1969 ; *Double Concerto pour hautbois, flûte et orchestre*, 1970 ; *Concerto pour hautbois*, 1988), Franck Martin (*Trois Danses pour hautbois, harpe et orchestre*, 1970), Hans Werner Henze (*Doppio Concerto*, 1966), Klaus Huber (*Noctes intelligibilis lucis* pour hautbois et clavecin, 1961), György Ligeti (*Double Concerto pour flûte, hautbois et orchestre*, 1972), Isang Yun (*Double Concerto*, 1977 ; *Sonate pour hautbois et harpe*, 1979 ; *Concerto pour hautbois*, 1991), Brian Ferneyhough (*Coloration*, 1972), Witold Lutoslawski (*Double Concerto pour hautbois, harpe et orchestre*, 1980), Paul Heinz Dittrich (*Concert avec plusieurs instruments n*^{o} *3*, 1979), Toru Takemitsu (*Eucalypts 1*, 1970 ; *Eucalypts 2*, 1971 ; *Distance*, 1973), Elliott Carter (*Trilogy*, pour hautbois et harpe, 1992 ; *Oboe Quartet*, pour hautbois et cordes, 2001), mais aussi Gilbert Amy, György Kurtág,

Copyrighted material

Luciano Berio, Milko Kelemen, Vinko Globokar, Niccolo Castiglioni, Krzysztof Penderecki et Karlheinz Stockhausen. Tout ce répertoire — ainsi que le concerto de Bruno Maderna qu'il inscrit souvent au programme de ses concerts —, il le défend avec un grand engagement personnel.

Étroitement associé aux activités de Paul Sacher à Bâle et à Zurich, Heinz Holliger n'en poursuit pas moins une féconde carrière de compositeur dont le départ peut être fixé au milieu des années 1950. Il écrit bien sûr pour lui et son épouse : *Sonate pour hautbois* (1956), *Sonate pour hautbois et piano* (1957), *Sonatine pour piano* (1958), *Sequenzen über Johannes*, I, *32* pour harpe (1962), *Mobile* pour hautbois et harpe (1962), *Improvisazionen* pour hautbois, harpe et douze cordes (1963), *Quintette* (1989), *Sieben Stücke* pour hautbois et harpe (1995), *Partita II* pour harpe (2004). Mais le compositeur a bien d'autres curiosités et une profonde attirance pour la musique vocale et le théâtre, comme en témoignent de nombreuses partitions : trois *Liebeslieder* pour contralto et orchestre (1960), *Erde und Himmel*, cantate pour ténor, flûte, harpe, violon, alto et violoncelle (1961), *Schwarzgewobene Trauer* pour soprano, hautbois, violoncelle et clavecin (1962), *Glühende Rätsel* pour contralto et dix instruments (1966), *Der magische Tänzer*, opéra (1967), *Siebengesang* pour ensemble vocal, récitant, hautbois solo et orchestre (1968), *Va et vient* (1978), *Pas moi* (1980), *Cinq Pièces pour orgue et bande magnétique* (1981), *Trema* pour alto seul (1981), *Alb-Chehr* pour récitant, chœur et huit instrumentistes (1991), *Scardanelli-Zyklus* pour flûte solo, chœur mixte, ensemble et bande (1975-1991), *Sonate (in)solit(air)e*, pour flûte (1996), *Blanche-Neige*, opéra (1998), *Ma'mounia*, pour percussion et petit ensemble instrumental (2002), *Fünf Lieder* pour contralto et orchestre (1992-2006), *Nicht Ichts nicht Nichts 10 Monodisticha von Angelus Silesius*, pour quatre voix a cappella (2012). Il effectue

Copyrighted material

par ailleurs un ample travail de relecture du passé, à travers de nombreuses transcriptions : six pièces pour piano de Schönberg (2006), *Ardeur noire* de Debussy (2008), des ballades de Machaut (2001-2009). L'ensemble de son œuvre appartient à une esthétique postsérielle, marquée à la fois par une sensibilité boulézienne et l'ombre de Bach. La musique de Heinz Holliger ne se révèle pas moins très personnelle avec d'audacieux élans et une émotion rayonnante qui lui donnent un irrésistible pouvoir de séduction.

Heinz Holliger aurait légitimement pu se satisfaire de porter l'art de jouer du hautbois au sommet de la perfection et de faire revivre les splendeurs d'un répertoire ancien. Une ambition plus haute l'anime : être pleinement un musicien de son temps.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HORNE LENA (1917-2010)

La chanteuse, danseuse et comédienne américaine Lena Mary Calhoun Horne naît le 30 juin 1917 à Brooklyn (New York). En 1933, elle abandonne ses études et intègre la troupe de danseuses du Cotton Club, le célèbre night-club de Harlem. Elle se produit aux côtés de meneurs de revue comme Cab Calloway, avant de s'y voir confier la vedette dans ses propres spectacles. En 1935, elle entre comme vocaliste dans l'orchestre de Noble Sissle, sous le nom d'Helena Horne. Sa notoriété s'établit : au début des années 1940, elle est chanteuse dans le grand orchestre de Charlie Barnet. Lena Horne est alors découverte par le producteur John Hammond et se produit bientôt en solo au Carnegie Hall de New York.

En 1942, elle s'installe à Los Angeles ; sa beauté et sa voix lui ouvrent les portes de Hollywood, et elle apparaîtra dans de nombreux films, parmi lesquels *Cabin in the Sky* de Vincente Minnelli (1943, *Un petit coin aux cieux*), *Meet me in Las Vegas* de Roy Rowland (1956, *Viva Las Vegas !*) et *The Wiz* de Sidney Lumet (1978). Elle tient le rôle principal – Selina Rogers – dans *Stormy Weather* de Andrew L. Stone (1943, *Symphonie magique*), dont la chanson-titre va devenir son interprétation emblématique. Dotée d'une présence scénique remarquable, Lena Horne est l'une des chanteuses les plus populaires de son temps. Son album live *Lena Horne at the Waldorf Astoria* (1957) se maintiendra très longtemps en tête des ventes aux États-Unis et sa première prestation comme vedette à Broadway – dans la comédie musicale *Jamaica* (1957) – sera récompensée en 1958 par un Tony Award de la meilleure actrice dans un musical.

Copyrighted material

Lena Horne s’est largement engagée aux côtés d’organisations de défense des droits civiques, ce qui lui vaudra d’être inquiétée par la Commission des activités antiaméricaines du sénateur McCarthy. Dans sa carrière de comédienne, elle refusera les rôles enfermant la femme afro-américaine dans des clichés. Elle sera mariée en secondes noces à l’arrangeur et chef d’orchestre Lennie Hayton de 1947 à la mort de celui-ci, en 1971 (ils se sépareront cependant au début des années 1960). En 1984, le Kennedy Center for the Performing Arts lui rend hommage en lui décernant sa plus haute distinction. Lena Horne meurt à New York le 9 mai 2010.

E.U.

Copyrighted material

HORNE MARILYN (1929-)

Marilyn Horne, le plus éminent des contraltos rossiniens du xxe siècle, est née soprano et américaine : paradoxe d'une carrière qui les multiplie à l'envi. Faisant alterner, par exemple, Carmen Jones, dans le film d'Otto Preminger, où elle double Dorothy Dandridge, avec Jocaste d'*Œdipus Rex* de Stravinski, la Giulietta des *Contes d'Hoffmann* avec la Marie de *Wozzeck*. La rencontre décisive avec Rossini a lieu en 1969 à la Scala de Milan, avec le *Siège de Corinthe* (Néocles), que suivront d'anthologiques Isabella de *L'Italienne à Alger*, les rôles-titres de *La Cenerentola* et de *Tancredi* ou Rosina du *Barbier*, la technicienne hors pair mariant le *buffo* et le *serio*, les emplois travestis et les *prime donne*, avec une maestria confondante. Maestria qui se déploiera dans l'opéra baroque, plus particulièrement avec Vivaldi et Haendel, où trilles, sons filés, *coloratura di forza* et variations transcendantes atteindront avec la chanteuse une insolente perfection. Interprétant aussi bien les chants de salon américains que le lied straussien, la Zerlina de *Don Giovanni* et le Sesto de *La Clémence de Titus* que la Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, cette immense artiste ne peut qu'inviter aux superlatifs. Marilyn Bernice Horne est née à Bradford, en Pennsylvanie, le 16 janvier 1929.

Jean CABOURG

Copyrighted material

HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)

Introduction

Figure de légende qui a marqué l'interprétation pianistique au xxe siècle, Vladimir Horowitz, considéré par certains comme le Liszt de notre temps, occupait une place incontournable dans le monde du piano. Virtuose exceptionnel, musicien déroutant, personnalité énigmatique, il a mené une carrière à éclipses sans former le moindre disciple, bien que de nombreux pianistes qui ont occasionnellement travaillé avec lui (Byron Janis, Gary Graffman...) se soient réclamés de son influence. Sa consœur Clara Haskil disait de lui : « C'est le diable en musique. »

• Piano solo

De son vrai nom Gorovitz (translittération malencontreuse de la lettre H qui se prononce G en russe, il conservera ce patronyme jusqu'en 1926), il naît officiellement à Berditchev, en Ukraine, le 1er octobre (18 septembre, ancien style) 1904. Mais il a toujours entouré de mystère son année de naissance exacte et aurait avoué être, en réalité, venu au monde un an plus tôt, ce qui semble désormais probable. Son père est ingénieur électricien, sa mère pianiste amateur. Il commence à étudier le piano à l'âge de six ans au conservatoire de Kiev, ville où s'est fixée sa famille : il y est l'élève de Vladimir Puchalski, disciple du grand pédagogue Theodor Leschetizky, de Sergueï Tarnovski et de Felix Blumenfeld,

Copyrighted material

qui le forme dans la tradition d'Anton Rubinstein. À onze ans, il est auditionné par Scriabine, ami de son oncle, qui lui prédit un grand avenir. En 1918, l'entreprise que dirige son père est réquisitionnée. Pour faire vivre sa famille désormais sans ressources, il renonce à ses ambitions de compositeur et se consacre au piano. Il obtient son diplôme en 1920 avec le *Troisième Concerto* de Rachmaninov et commence aussitôt une carrière fulgurante dans l'ensemble de l'Union soviétique (1922-1925) : au cours de la saison 1924-1925, il donne plus de soixante-dix concerts, seul ou avec le violoniste Nathan Milstein. Avec celui-ci, à l'automne de 1925, il part à l'étranger à la demande de Trotski, afin, comme l'explique Milstein, de « montrer au reste du monde que les Soviets étaient autre chose que des matérialistes bornés ». Arrivé en Allemagne, il décide de ne pas rentrer en U.R.S.S. Un premier concert à Berlin puis, en 1926, une série de récitals à Paris, à Londres et à Rome assurent aussitôt sa notoriété. Ses débuts à New York, le 12 janvier 1928, sous la direction de Thomas Beecham, le consacrent comme l'un des plus grands pianistes de son temps, à l'égal de ses aînés Sergueï Rachaminov, Josef Lhévinne ou Josef Hofmann.

Il se fixe à Paris, où il réside entre ses tournées jusqu'en 1934, et prend quelques cours avec Alfred Cortot. Il enregistre ses premiers disques, notamment une fabuleuse interprétation de la *Sonate en si mineur* de Liszt, gravée en 1932, qui reste aujourd'hui encore une version de référence.

Les plus grands chefs font appel à lui : Willem Mengelberg (1930), Arturo Toscanini (1932), dont il épouse la fille Wanda, en 1933, à Milan – « Elle a fait de moi un homme, son père a fait de moi un musicien », aimait-il à dire.

Copyrighted material

Deux ans plus tard, usé par une vie trépidante, il interrompt sa carrière une première fois. Atteint de dépression, il est en outre plusieurs fois hospitalisé, notamment pour une appendicite et une phlébite. Il se retire alors en Suisse où il se lie d'amitié avec un compositeur qu'il admire depuis toujours et dont il se fera constamment le champion : Sergueï Rachmaninov. Il trouve un solide soutien moral auprès de ce dernier, qui avouera : « Il m'a fallu attendre le jour où j'ai rencontré Vladimir Horowitz pour découvrir toute l'étendue des ressources du piano. » Il remonte sur scène en 1938 et se fixe à New York quelques mois plus tard (1939). Les années qui suivent sont une succession de périodes de grande activité et de dépression, parfois sanctionnées par la critique de façon assez virulente (Virgil Thomson dans le *Herald Tribune* en 1942, Bernard Gavoty dans *Le Figaro* en 1951). En 1942, il acquiert la nationalité américaine. Il s'éprend d'emblée de sa nouvelle patrie, et participe activement à l'effort de guerre par de nombreux concerts de bienfaisance.

Aspiré par le gouffre de la virtuosité qui le dévore sans cesse davantage, épuisé par des tournées incessantes et monotones, il cesse de se produire en public après un concert donné à Carnegie Hall, le 25 février 1953. Cette retraite durera douze ans, mais ne le condamne ni au silence ni à l'oubli. La R.C.A. puis la C.B.S. (à partir de 1962) installent chez lui un véritable studio d'enregistrement qui permettra la publication de nombreux disques, maintenant ainsi sa légende vivante. Il enregistre ou réenregistre ses œuvres de prédilection, puis enrichit considérablement son répertoire. Il ressuscite ainsi Muzio Clementi, promeut et popularise la musique de piano de Scriabine et ne cesse d'explorer l'univers des sonates de Scarlatti. Il fait un retour triomphal à la scène le 9 mai 1965, à Carnegie Hall.

Copyrighted material

Il reprend des activités restreintes à New York, où chacune de ses apparitions constitue un véritable événement, mais s'interrompt à nouveau entre 1969 et 1974, avant d'entamer la dernière ligne droite de sa carrière : il semble soudainement libéré de ses vieux démons, de cette hantise de l'échec qui le paralysait ; aux moyens techniques, toujours aussi étonnants, viennent s'ajouter un sens du clavier et une maturité qui le rendent plus humain, y compris dans ses excès. Il rejoue avec orchestre en 1978 et accepte de se produire à nouveau hors des États-Unis (à Londres en 1982, au Japon en 1983, à Paris et à Milan en 1985, à Moscou et à Leningrad en 1986, en Allemagne et à Vienne en 1987). Il enregistre ses derniers disques pour Deutsche Grammophon. Il meurt à New York le 5 novembre 1989.

• Un répertoire soigneusement choisi

On peut trouver de nombreuses explications à la personnalité complexe d'Horowitz dans son environnement familial : la mort de ses deux frères, l'un pendant la révolution de 1917, l'autre dans un hôpital psychiatrique en U.R.S.S. ;, la ruine puis la mort de son père dans un camp de prisonniers ; une vie conjugale tumultueuse au côté d'une femme possessive qui n'a certainement pas contribué à stabiliser un psychisme fragile, mais qui était aussi son meilleur « homme d'affaires » ; le rythme infernal des tournées auquel l'ont soumis les imprésarios américains ; le suicide de sa fille Sonia. Pourtant, Horowitz a toujours émergé des différentes crises, comme s'il se sentait guidé par un mystérieux appel du public. Il possédait un sens étonnant des relations publiques et a joué, sa vie durant, de l'effet médiatique que constituaient ses longues éclipses.

L'approche pianistique d'Horowitz ne saurait se réduire à cette étonnante virtuosité dont il a toujours fait preuve. Si sa vélocité, sa

Copyrighted material

puissance sonore et son incroyable diversité de toucher n'ont sans doute pas eu d'équivalents, sa filiation pianistique le situe dans la lignée des deux plus grands pianistes d'Europe de l'Est de la fin du XIXe siècle, Anton Rubinstein et Theodor Leschetizky. Doté d'un répertoire très étendu par rapport aux autres pianistes russes de la même génération, il limitait toutefois celui-ci dans ses récitals, privilégiant les romantiques (Schumann, Liszt et surtout Chopin), plus rarement les classiques. Il possédait un tempérament volcanique qui rendait ses interprétations totalement imprévisibles, dévoilant rigueur et délicatesse chez Scarlatti, fantaisie ou rubatos excessifs chez Chopin, apportant une lumière insoupçonnée à Muzio Clementi, à Ernö Dohnányi, à Carl Czerny et à Scriabine, et toujours un sens des couleurs qu'il mettait au service du meilleur comme du pire. Un tel profil se pliait mal aux rigueurs de la musique de chambre ou du concerto, qu'il ne pratiquait que très rarement. Sa dernière expérience, le *Concerto* K 488 de Mozart à la Scala de Milan, sous la direction de Carlo Maria Giulini, en est la preuve. Samuel Barber lui avait dédié sa sonate pour piano, qu'il créa en 1949, Serge Prokofiev son *Étude* op. 52. Il a également créé en 1941 la version originale des *Danses symphoniques* (pour deux pianos) de Rachmaninov avec le compositeur.

Horowitz n'était certainement pas le musicien d'un compositeur : ce qu'il transcendait un jour pouvait tomber dans les pires excès en une autre occasion. Il n'hésitait pas à arranger les partitions et à mettre au programme de ses concerts des morceaux de bravoure de son cru (les *Variations sur Carmen* par exemple). L'homme lui-même, avec ses caprices, ses manies et sa vanité, pouvait être odieux. Peut-être s'agit-il là du véritable génie ? Il demeure en tout cas une des personnalités musicales les plus fortes du XXe siècle.

Copyrighted material

Bibliographie

P. BRUNEL, *Vladimir Horowitz : le Méphisto du piano*, J. Lyon, Paris, 1997 ; G. PLASKIN, *Horowitz. A Biography*, W. Morrow, New York, 1983 (*Vladimir Horowitz*, trad. franç. A. Malraux, Buchet-Chastel, Paris, 1985)
C. SCHONBERG, *Horowitz, His Life and Music*, Simon & Schuster, New York, 1992.

Copyrighted material

HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)

Figure légendaire du piano, Horszowski a traversé le xxe siècle en continuant à jouer jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, après quatre-vingt-dix ans de carrière !

Il naît à Lemberg, l'actuelle Lvív (Ukraine), alors en territoire autrichien, le 23 juin 1892. Il commence ses études avec sa mère, une élève de Karl Mikuli, le disciple de Chopin, puis les poursuit au conservatoire de sa ville natale avec Henryk Melcer et Mieczysław Soltys. Il se fixe ensuite à Vienne, où il travaille, à partir de 1899, avec Theodor Leschetizky, qui est aussi le maître d'Artur Schnabel, Ignaz Friedman et Ignaz Paderewski. Il donne son premier concert à Vienne en 1900 et joue, en 1902, le *Premier Concerto* de Beethoven à Varsovie. Il commence une carrière d'enfant prodige qui le mène dans toute l'Europe et, dès 1903, en Amérique du Sud. Il joue devant le pape Pie X et fait ses débuts à New York en 1906. En 1911, il cesse de courir le monde entier et se fixe à Paris, où il entreprend des études universitaires à la Sorbonne. Au début de la Seconde Guerre mondiale, il s'installe aux États-Unis, commence à enseigner au Curtis Institute of Music de Philadelphie en 1942 et acquiert la nationalité américaine en 1948. Parmi ses élèves, on compte notamment Murray Perahia et Peter Serkin. Sa carrière s'ouvre à la musique de chambre : Pablo Casals (avec lequel il avait joué pour la première fois en 1910) et Joseph Szigeti en font l'un de leur partenaire privilégié. En 1947, il participe à la fondation du New York Piano Quartet avec Alexander Schneider, Milton Katims

Copyrighted material

et Frank Miller. À partir de 1950, Schneider et Casals l'entraînent dans l'aventure du festival de Prades, dont il est l'un des piliers. Il joue également avec Jacques Thibaud ou Rudolf Serkin, et devient l'assistant de ce dernier au festival de Marlboro avant d'y enseigner lui-même. Parallèlement, il entreprend de donner quelques grands cycles de concerts, notamment l'intégrale de la musique pour piano de Beethoven répartie sur une saison (douze concerts), l'intégrale des sonates pour piano de Mozart en quatre concerts ou celle du *Clavier bien tempéré* de Bach. Après une longue période d'absence (aucun récital à Paris entre 1927 et 1964), il revient régulièrement sur les scènes européennes à partir des années 1970 ; le public semble alors le redécouvrir. Il promet de venir fêter son centenaire à Paris, mais sa santé l'en empêche. Après un dernier concert à Philadelphie, le 31 octobre 1991, il meurt dans cette ville, le 22 mai 1993.

Doté d'une mémoire phénoménale, il jouait toujours par cœur — même la musique de chambre —, ce qui lui permit de continuer à travailler lorsqu'il commença à perdre la vue, vers l'âge de quatre-vingt-dix ans. Véritable mémoire vivante du clavier, il avait perpétué la tradition d'Europe centrale depuis Czerny et Chopin avec un rare sens du toucher et de la couleur. Il représentait à ce titre une synthèse entre les deux principales filiations pianistiques du XIXe siècle. Loin d'accepter la rigueur excessive des conceptions modernes et l'omniprésence de la virtuosité, il avait conservé cette liberté du discours fondée avant tout sur le chant. Son jeu était fait de simplicité et, à l'image de l'homme, ne cherchait pas à plaire. Artur Schnabel, qui était l'un de ses plus fervents admirateurs, soulignait son « intégrité musicale ». Jusqu'à un âge avancé, il avait également défendu la musique de son temps, jouant ou créant des œuvres de Villa-Lobos, Martinů, Copland, Dallapiccola et Szymanowski.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

HOTTER HANS (1909-2003)

Introduction

Il était, physiquement et musicalement, taillé pour incarner les dieux et les prophètes. Mais derrière la stature de géant et l'immensité vocale qui ont fait de Hans Hotter le Wotan du XXe siècle se dissimulait l'humanité simple et chaleureuse de l'un des plus grands chanteurs de lieder de l'ère du disque.

• Un chant aristocratique

Hans Hotter, né à Offenbach-sur-le-Main (Allemagne) le 19 janvier 1909, étudie à Munich la philosophie et la musicologie, suit des cours de chant, d'harmonie et de direction d'orchestre. Tout semble alors le destiner à la carrière de chef. Mais, en 1929, le triomphe qu'obtient le jeune baryton-basse au cours d'un premier récital en décide autrement. Il travaille alors avec Matthäus Römer, héritier de Jean De Reszke, qui lui transmet la tradition esthétique et la technique de chant du bel canto. Dès 1930, il fait ses premières apparitions sur les planches, à Troppau. Le Théâtre allemand de Prague l'appelle de 1932 à 1934. Il y rencontre Fiodor Chaliapine, qui exerce une influence déterminante sur son style.

Clemens Krauss, qui suit depuis quelques années les premiers pas prometteurs de ce jeune professionnel, et qui vient d'être nommé intendant de la Bayerische Staatsoper de Munich, l'engage en 1937 dans cette prestigieuse institution, où Hotter restera jusqu'en 1972. Il débute sur la scène bavaroise dans l'Orateur (*La*

Copyrighted material

Flûte enchantée de Mozart), y chante Pizarro (*Fidelio* de Beethoven), le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, celui de *Falstaff* de Verdi, Iago (*Otello* de Verdi) et se fait très vite, à la suite de Friedrich Schorr et de Rudolf Bockelmann, une place dans le cercle très étroit des *Heldenbariton* wagnériens : à Munich, il interprète Wotan de *L'Or du Rhin* et le Wanderer de *Siegfried*, mais il faut attendre 1941 avant de le voir incarner le Wotan de *La Walkyrie*. En 1938, Hans Hotter fait une entrée remarquée à la Staatsoper de Vienne avec un impressionnant Jochanaan (*Salomé* de Richard Strauss). Sous la direction de Krauss, il devient l'un des interprètes privilégiés de Richard Strauss, dont il crée le Commandant dans *Friedenstag* (24 juillet 1938), Olivier dans *Capriccio* (28 octobre 1942) et Jupiter – rôle écrit pour lui – dans *Die Liebe der Danae*, en présence du compositeur, au cours de la répétition générale d'une première qui sera annulée sur ordre de Goebbels (16 août 1944). Hans Hotter sera, pour des raisons artistiques, exempté du service armé durant la Seconde Guerre mondiale.

• Un éternel Wotan

D'éclatants débuts au Covent Garden de Londres en septembre 1947 dans deux rôles mozartiens – le Comte des *Noces de Figaro* et le rôle-titre de *Don Giovanni* – lors d'une tournée de la Staatsoper de Vienne lui offrent une renommée mondiale, et un contrat avec la firme discographique Columbia. Le 9 novembre 1950, il apparaît pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, incarnant le Hollandais dans *Le Vaisseau fantôme* de Wagner. On pourra l'y entendre jusqu'en 1954, année où il chante Gurnemanz dans *Parsifal*. S'il est absent des représentations de la réouverture de Bayreuth en 1951, il y sera un incomparable Wotan – et un non moins admirable Wanderer – de 1952 (dans *La Walkyrie* et

Copyrighted material

Siegfried) à 1958, en 1961, 1963 et 1966 ; il n'abandonnera ce rôle majeur qu'en 1972, dans *La Walkyrie*, à l'Opéra de Paris. Il est Kurwenal lors du premier *Tristan* bayreuthien que dirige Herbert von Karajan (1952). Mémorable Hans Sachs des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* sous la baguette d'André Cluytens (1956), Hotter est de la plupart des *Parsifal* qui se donnent au Festspielhaus : Amfortas en 1953 et 1954, Gurnemanz de 1960 à 1966. À Bayreuth, il incarne aussi Gunther (*Le Crépuscule des dieux*) en 1955, le Hollandais en 1955 et 1965, Pogner (*Les Maître chanteurs de Nuremberg*) en 1958 et 1960. C'est dans la musique de Wagner que s'impose à son sommet un art hiératique, magnifié par un opulent timbre de bronze, un legato magique et la noblesse d'un incomparable phrasé. C'est lui que Georg Solti choisit pour incarner Wotan et le Wanderer pour la célèbre première intégrale en studio de la *Tétralogie*, réalisée pour Decca. Hotter sait pourtant s'évader de ce répertoire. À l'étroit dans les rôles mozartiens (le Comte des *Noces de Figaro*), il donne toute sa mesure dans des emplois aussi différents que le Grand Inquisiteur (*Don Carlo* de Verdi), Borromeo (*Palestrina* de Hans Pfitzner), Becket (*Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti). Dirigé par les plus grands chefs, entouré par l'élite du chant de son époque, il se produit sur les plus grandes scènes internationales jusqu'en 1972, date de ses adieux lyriques, à la Staatsoper de Vienne.

• Le lied

Parallèlement à cette première carrière, Hotter aura été pendant toutes ces années un exceptionnel chanteur de lieder. Robert Schumann, Johannes Brahms, Gustav Mahler, Heinrich August Marschner, Hugo Wolf, Carl Loewe, Robert Franz mais avant tout Franz Schubert – avec un *Winterreise* qu'il enregistrera quatre fois, dont deux versions mythiques en 1942-1943 et 1954 avec ces deux

Copyrighted material

maîtres de l'accompagnement que sont Michael Raucheisen et Gerald Moore – révèlent l'étendue d'un talent unique. On oubliera quelques instabilités passagères pour s'abandonner à l'intensité et à la souplesse d'une déclamation qui refuse toute affectation littéraire, offrant l'émotion dans sa pureté originelle.

Après ses adieux au lied en 1974, Hotter se consacre à l'enseignement à l'École d'art lyrique de l'Opéra de Paris et à l'Académie de musique de Vienne. Il participait également depuis 1967 à la direction de la troupe de la Staatsoper de Munich. À compter des années 1960, il réalisera de nombreuses mises en scène, essentiellement wagnériennes, à Londres, Munich, Hambourg, Zurich et Vienne. Il signe la dernière en 1981, avec *Fidelio* à Chicago. Mais le temps ne peut rien contre son amour du théâtre : il est Schigolch (*Lulu* de Berg) au théâtre du Châtelet, à Paris, en 1991, et, à Salzbourg en 1997, à quatre-vingt-huit ans, le Narrateur dans les *Gurrelieder* de Schönberg. Hans Hotter meurt à Munich le 6 décembre 2003.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. Blyth, « Hans Hotter at 90 », in *Opera*, vol. L, n° 1, pp. 36-42, 1999
H. Hotter, *« Der Mai war mir gewogen... » (Erinnerungen)*, Kindler, Munich, 1996 (trad. anglaise par D. Arthur, *Hans Hotter. Memoirs*, Northeastern University Press, Boston, 2006)
P. Turing, *Hans Hotter : Man and Artist*, J. Calder, Londres, 1983
B. W. Wessling, *Hans Hotter*, Schünemann, Brême, 1966.

Copyrighted material

HUNT LORRAINE (1954-2006)

Mezzo-soprano américaine. Lorraine Hunt (Lorraine Hunt Lieber-n après son mariage, en 1999, avec le compositeur américain Peter Lieberson) entame d'abord une carrière d'altiste avant de décider, en 1981, de se consacrer exclusivement au chant. Spécialiste du répertoire baroque, elle connaît la notoriété avec son interprétation, en 1985, de Sextus dans la production controversée de *Giulio Cesare* de Haendel par Peter Sellars. Elle reprend ce rôle en 1992 à l'Opéra de Paris, avant d'incarner en 1993 à l'Opéra-Comique de Paris le rôle-titre de *Médée* de Marc Antoine Charpentier sous la direction de William Christie, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. En 1996 au Palais-Garnier, elle chante Phèdre (*Hippolyte et Aricie* de Rameau) avec Christie et dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. Elle est Irene dans *Theodora* de Haendel mis en scène par Sellars au festival de Glyndebourne en 1996. En 1999 au festival d'Aix-en-Provence, elle incarne de manière mémorable Ottavia (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi) dans une mise en scène de Klaus-Michael Grüber. Elle crée les rôles de Triraksha de l'opéra *Ashoka's Dream* de son futur mari Peter Lieberson (Opéra de Santa Fe, 1997) et de Myrtle Wilson dans *The Great Gatsby* de John Harbison (Metropolitan Opera de New York, 1999). En décembre 2000, elle participe à la création de l'oratorio de John Adams *El Niño* au Théâtre du Châtelet, à Paris. En 2001, elle triomphe à Boston, New York, Paris, Londres et Lucerne en chantant deux cantates de Bach (*Ich habe genug* et *Mein Herz schwimmt in Blut*) mises en scène par Sellars.

E.U.

Copyrighted material

Copyrighted material

IVOGÜN MARIA (1891-1987)

C’est en mariant les trois premières syllabes du nom de sa mère, la célèbre cantatrice Ida von Günther, qu’Ilse von Günther s’est taillé un nom de théâtre qu’elle a couvert de gloire sur les scènes du monde entier.

Cette soprano hongroise, qui adoptera plus tard la nationalité allemande, naît à Budapest le 18 novembre 1891. D’évidentes dispositions naturelles, jointes à l’exemple maternel, l’amènent très tôt au chant. De 1907 à 1913, elle étudie à l’académie de Vienne et suit les leçons d’Irene Schlemmer-Ambros. Elle passe une audition pour entrer à la Wiener Hofoper mais n’est pas retenue. Bruno Walter la remarque pourtant et, après un concert où elle triomphe dans des airs de *La Bohème* de Puccini, la fait engager en 1913 à 1’opéra de Munich. Dès cet instant, le grand chef d’orchestre ne cessera de veiller sur la carrière de l’une des plus grandes sopranos coloratures de son temps.

Exceptionnelle mozartienne comme en témoignent ses incarnations idéales de la Reine de la nuit et de Constance, elle s’intéresse de très près à la musique de ses contemporains.

Richard Strauss la demande expressément pour créer le périlleux rôle de Zerbinette dans la version définitive d’*Ariane à Naxos* (1916).

Elle participe en outre à la création de *Der Ring des Polykrates* de Erich Wolfgang Korngold (1916), de *Palestrina* de Hans Pfitzner (1917) – où sa remarquable performance dans le rôle d’Ighino lui

Copyrighted material

vaut le titre envié de Kammersängerin –, de *Die Vögel* de Walter Braunfels (1920). Très vite, sa renommée déborde les frontières de l'Empire austro-hongrois. Mary Garden l'invite à l'opéra de Chicago (1921-1922). Le Covent Garden de Londres voit ses débuts en 1924. La Scala de Milan et le Metropolitan Opera de New York sont conquis dans la même foulée. Elle apparaît en 1925 au festival de Salzbourg dans le rôle de Norina de *Don Pasquale*. C'est l'année où elle répond à l'appel de Bruno Walter, qui vient de prendre la direction de la Städtische Oper de Berlin. Elle y chantera jusqu'en 1932, date anniversaire de ses quarante ans. Elle quitte alors celui qui était son époux depuis 1921, le grand ténor allemand Karl Erb (1877-1958), avec qui elle avait donné en duo de nombreuses soirées. Pour respecter un vœu prononcé alors qu'elle était en grand danger de perdre la vue, elle fait ses adieux à la scène lyrique cette même année 1932. Elle épouse alors le remarquable pianiste Michael Raucheisen (1889-1984), avec qui elle régnera pendant de longues années sur le royaume du lied. C'est elle qui donne la première audition de *Schlechtes Wetter* de Richard Strauss. On la retrouve au concert quelques années encore, s'illustrant avec la même musicalité et la même aisance dans la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler et dans ces valses viennoises qui concluaient souvent ses récitals sur un sourire. Mais c'est vers l'enseignement qu'elle se tourne de plus en plus, à la Musikakademie de Vienne (1948-1950), puis à la Berliner Hochschule für Musik (1950-1958). En 1956, elle est nommée membre de l'Akademie der Künste de Berlin. Aussi grand professeur qu'elle avait été grande cantatrice, Maria Ivogün ne pouvait avoir d'élèves qu'exceptionnels. Qu'il suffise d'en citer deux – Elisabeth Schwarzkopf et Rita Streich – pour situer au plus haut niveau la qualité de ses conseils. Retirée en Suisse, elle meurt à Beatenberg, le 2 octobre 1987.

Copyrighted material

Dotée d’une phénoménale agilité vocale, d’un timbre très pur dans tous les registres, d’un aigu limpide et rayonnant, Maria Ivogün a triomphé dans tous les rôles de sopranos lyriques et coloratures. Rosine, Gilda, Mimi et Tatiana ont révélé au monde entier une stupéfiante virtuosité belcantiste et la finesse d’une sensibilité qui sont la signature de l’une des plus grandes artistes de son temps.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JACOBS RENÉ (1946-)

Introduction

Une intense activité de chef lyrique, un rôle éminent dans la pédagogie du chant baroque : le chanteur, chef d'orchestre, musicologue et pédagogue belge René Jacobs s'est imposé comme l'une des personnalités les plus marquantes du renouveau de la musique vocale ancienne.

• Le chanteur

René Jacobs, né à Gand le 30 octobre 1946, reçoit sa première formation musicale à la cathédrale de sa ville natale, comme petit chanteur. Il poursuit des études de philologie classique à l'université de Gand et étudie le chant à Bruxelles, puis à La Haye. Ses rencontres déterminantes avec Gustav Leonhardt, Sigiswald et Wieland Kuijken et, surtout, Alfred Deller décident de son orientation vers la musique ancienne et de son apprentissage de la technique de contre-ténor. En 1977, il fonde l'ensemble Concerto Vocale (auquel ont pu se joindre Judith Nelson, William Christie, les frères Kuijken, Konrad Junghänel...) afin de réaliser une série novatrice d'enregistrements pour le label Harmonia Mundi France. Infatigable défricheur des répertoires oubliés, il révèle alors au public les chefs-d'œuvre méconnus des répertoires de chambre anciens. Parmi les réalisations les plus marquantes comme chanteur et directeur du Concerto Vocale, il faut citer les programmes consacrés à Sigismondo D'India (1978), Marc'Antonio Cesti (1978), les *Leçons de Ténèbres du Jeudy Sainct* de Marc Antoine

Copyrighted material

Charpentier (1978-1979), l'*Anthologie d'airs de cour français* (1980), les madrigaux de Luca Marenzio (1981), les madrigaux du VIe Livre et du VIIIe Livre (1981 et 2002) de Claudio Monteverdi. À l'occasion du cinquantième anniversaire de la Schola Cantorum de Bâle, où il enseigne l'interprétation et le style vocal baroque, il publie en 1985 un ouvrage polémique, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor* ; il y développe une argumentation partisane, depuis lors fréquemment contredite, grâce à laquelle il justifie sa technique vocale de contre-ténor et son timbre si particulier, fondés sur l'élargissement du registre mixte, la voix de poitrine étant réservée aux notes graves et la voix de fausset à l'extrême aigu.

• Le chef lyrique

En 1983, la recréation de l'opéra *Orontea* de Cesti au festival d'Innsbruck, dont l'enregistrement reçoit un accueil international enthousiaste, marque les débuts de la carrière de chef lyrique de René Jacobs. Fréquemment invité par les plus grands théâtres et festivals européens, il explore tout d'abord l'univers de l'opéra italien du XVIIe siècle : *Xerse* (Innsbruck, 1987), *Giasone* (Innsbruck, 1987) et *La Calisto* (Théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 1993) de Pier Francesco Cavalli ; *L'Incoronazione di Poppea* (Montpellier, 1990), *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (Montpellier, 1992) et *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (festival de Salzbourg, 1993). La plupart de ces partitions étant conservées sous des formes minimalistes ou lacunaires, René Jacobs signe pour chacune de ses productions des arrangements qui se distinguent par leur splendeur sonore et la profusion de parties instrumentales composées pour la circonstance, s'inspirant en cela des représentations historiques de cour plutôt que de la pratique des théâtres publics et payants du XVIIe siècle. De même, ses

Copyrighted material

interprétations accordent un soin tout particulier à l'ornementation vocale et à la réalisation de la basse continue.

À partir du début des années 1990, René Jacobs se produit de moins en moins comme chanteur et privilégie sa carrière de directeur musical. En janvier 1991, il est nommé directeur artistique du festival de musique ancienne d'Innsbruck (*Innsbrucker Festwochen der Alten Musik*) ; en 1992 de Deutsche Staatsoper Unter den Linden de Berlin le désigne comme chef principal invité et conseiller artistique pour le répertoire des opéras des XVIIe et XVIIIe siècles. Grâce au soutien déterminant de ces deux institutions, il réhabilite les grands compositeurs allemands d'opéra du XVIIIe siècle : *Cleopatra e Cesare* de Carl Heinrich Graun (Berlin, 1992), *Orpheus* de Georg Philipp Telemann (Innsbruck, 1994), *Croesus* de Reinhard Keiser (Berlin, 1999). Il s'est également confronté aux répertoires classiques plus tardifs : *Écho et Narcisse* de Gluck (Hambourg, 1987), *La Finta semplice* (Innsbruck, 1991) et *Così fan tutte* (Aix-en-Provence, 2000) de Mozart, *Il Mondo della luna* de Joseph Haydn (Innsbruck, 2001). Enfin, l'opera seria italien du XVIIIe siècle forme un nouveau pôle d'intérêt : après avoir enregistré *Flavio* et *Giulio Cesare* de Haendel, il produit *Griselda* d'Alessandro Scarlatti (Berlin, 2000) et *Agrippina* de Haendel (Paris, 2000, reprise en 2003). René Jacobs participe par ailleurs à la redécouverte de l'oratorio *Les Sept Paroles du Christ*, attribué à Pergolèse, dont il dirige l'interprétation au festival de Beaune en 2012.

Denis MORRIER

Bibliographie

R. JACOBS, « Le chant baroque italien », in *Goûts réunis*, octobre 1981 ; « The Controversy Concerning the Timbre of the

Copyrighted material

Countertenor », in P. Reidemeister & V. Gutmann dir., *Alte Musik : Praxis und Reflexion*, numéro spécial du *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 1983 ; *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*, Actes Sud, Arles, 1985
P. GILES, *The Counter-Tenor*, Muller, Londres, 1982 ; *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Scolar Press, Aldershot (G.-B.), 1994

Discographie sélective

J.-S. BACH, *Oratorio de Noël*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Werner Güra, Klaus Häger, René Jacobs, Dorothea Röschmann, Andreas Scholl, Harmunia mundi, 1997
F. CAVALLI, *La Calisto*, Concerto Vocale, avec Maria Bayo, Marcello Lippi, Simon Keenlyside, *ibid*., 1995 ; *Xerxe*, Concerto Vocale, avec René Jacobs, Judith Nelson, Jeffrey Gall, Guy de Mey, *ibid*., 1986 ; *Giasone*, Concerto Vocale, avec Michael Chance, Gloria Banditelli, Catherine Dubosc, *ibid*., 1988
M. A. CESTI, *Orontea*, Concerto Vocale, avec Helga Müller-Molinari, René Jacobs, *ibid*., 1982
C. W. GLUCK, *Orfeo ed Euridice*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Bernarda Fink, Veronica Cangemi, Maria Cristina Kiehr, *ibid*., 2001
G. F. HAENDEL, *Rinaldo*, Freiburger Barockorchester, avec Vivica Genaux, Miah Persson, Dominique Visse, *ibid*., 2003 ; *Giulio Cesare*, Concerto Köln, avec Jennifer Larmore, Barbara Schlick, Bernarda Fink, *ibid*., 1991 ; *Flavio*, Ensemble 415, avec Jeffrey Gall, Derek Lee Ragin, Bernarda Fink, *ibid*., 1990
J. HAYDN, *Les Saisons*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Marlis Petersen, Werner Güra, Dietrich Henschel, *ibid*., 2004
R. KEISER, *Croesus*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Dorothea Röschmann, Werner Güra, *ibid*., 2000
C. MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri ed amorosi*, Concerto Vocale, *ibid*., 2002 ; *Vespro della beata Vergine*, Concerto Vocale et Nederlands Kamerkoor, avec Barbara Borden, Andreas Scholl, *ibid*., 1996 ; *L'Orfeo*, Concerto Vocale, avec Jennifer Larmore, Andreas Scholl, Bernarda Fink, *ibid*., 1999 ; *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Concerto Vocale, avec Bernarda Fink, Christoph Prégardien, Christina Hogman, Dominique Visse, *ibid*., 1993 ; *L'Incoronazione di Poppea*, Concerto Vocale, avec Danielle Borst, Guillemette Laurens, Jennifer Larmore, *ibid*., 1990
W. A. MOZART, *Così fan tutte*, Concerto Köln, avec Bernarda Fink,

Copyrighted material

Véronique Gens, *ibid*., 1999 ; *Les Noces de Figaro*, Concerto Köln, avec Véronique Gens, Simon Keenlyside, Patrizia Ciofi, Lorenzo Regazzo, *ibid*., 2004 ; *Don Giovanni*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Johannes Weisser, Lorenzo Regazzo, Alexandrina Pendatchanska, Olga Pasichnyk, *ibid*., 2007 ; *La clemenza di Tito*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Mark Padmore, Alexandrina Pendatchanska, Bernarda Fink, *ibid*., 2006

A. SCARLATTI, *Il primo omicidio (overo Caïn)*, Akademie für Alte Musik Berlin, avec Bernarda Fink, Dorothea Röschmann, *ibid*., 1998 ; *Griselda*, Akademie für Alte Musik Berlin, avec Dorothea Röschmann, Lawrence Zazzo, *ibid*., 2003

G. P. TELEMANN, *Brockes-Passion*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Brigitte Christensen, Lydia Teuscher, Marie-Claude Chappuis, Donat Havar, Daniel Behle, Johannes Weisser , *ibid*., 2009 ; *Orpheus*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Roman Trekel, Dorothea Röschmann, Ruth Ziesak, Werner Güra, *ibid*., 1998.

Copyrighted material

JANIGRO ANTONIO (1918-1989)

Le nom d'Antonio Janigro est indissociable de l'ensemble des Solistes de Zagreb, qui devint, sous sa direction, I'un des meilleurs orchestres à cordes du monde et avec lequel il entreprit de faire revivre le répertoire baroque tout en menant sa propre carrière de violoncelliste.

Né à Milan le 21 janvier 1918, il aborde 1'étude du piano à l'âge de six ans, puis travaille le violoncelle avec Gilberto Crepax au conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan. En 1929, après avoir rencontré Pablo Casals, il part pour Paris, où il entre dans la classe de violoncelle de Diran Alexanian à l'École normale de musique. Il remporte six prix internationaux et commence en 1933 une carrière de soliste. En 1939, surpris en Yougoslavie au moment de la déclaration de guerre, il se fixe à Zagreb, où il est professeur au conservatoire jusqu'en 1954. En 1948, il aborde la direction d'orchestre, puis fonde les Solistes de Zagreb, un ensemble de douze cordes et un clavecin qu'il dirige de 1954 à 1967. À la même époque, il fonde et dirige l'Orchestre symphonique de la radio de Zagreb (1954-1964), puis se trouve placé à la tête de l'orchestre de l'Angelicum de Milan (1965-1967). À la mort de Karl Ristenpart, il est appelé à lui succéder à la tête de l'Orchestre de chambre de la radio sarroise (1968-1971). Puis il dirige la Camerata academica du Mozarteum de Salzbourg (1971-1974). Janigro mène parallèlement une importante carrière de violoncelliste : ses partenaires de musique de chambre sont Dinu Lipatti, Carlo Zecchi, Jörg Demus ; dans les années 1950, il forme un trio avec le pianiste Paul Badura-Skoda et le violoniste Jean Fournier. La pédagogie occupe une part

Copyrighted material

importante de ses activités, au conservatoire Robert-Schumann de Düsseldorf, où il enseigne le violoncelle de 1965 à 1974, au Mozarteum de Salzbourg, à partir de 1971, et à la Hochschule für Musik de Stuttgart, à partir de 1975. Il meurt à Milan en pleine activité, le 1er mai 1989. Il possédait plusieurs instruments historiques mais jouait de préférence sur un Amati ou sur un Guadagnini.

La musique de chambre et le répertoire baroque constituaient les domaines de prédilection de Janigro Si l'on excepte l'enregistrement du *Don Quichotte* de Richard Strauss qu'il réalisa en 1961 à Chicago sous la direction de Fritz Reiner, il ne s'est jamais véritablement imposé dans les œuvres de grande dimension que ce soient les concertos romantiques pour violoncelle – qu'il jouait néanmoins – ou le répertoire symphonique, en tant que chef d'orchestre. Il évoluait avec bonheur dans un univers de précision et de raffinement où il pouvait se consacrer à une mise en place méticuleuse, trop aléatoire avec de grands effectifs. La période de gloire des Solistes de Zagreb s'inscrit dans le courant de renouveau dont a bénéficié la musique baroque italienne à partir des années 1950 : I Virtuosi di Roma (1947) et I Musici (1952) avaient ouvert la voie ; Antonio Janigro a su exporter hors de la péninsule une école d'instruments à archet et un style qu'aucun autre ensemble non italien n'est parvenu à reconstituer. Il a en outre créé plusieurs partitions contemporaines, notamment des œuvres de Wolfgang Fortner (*Immagini*, dont il est le dédicataire, 1967), Gyorgy Ligeti (*Ramifications*, seconde version, 1969), Xavier Benguerel (*Consort Music*, 1971), Lorenzo Ferrero (*My Blues*, 1982).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

JANOWITZ GUNDULA (1937-)

Un timbre parmi les plus angéliques, mais une ampleur que seuls révèlent les opéras de Verdi et de Wagner ; une apparente placidité mais, sous le calme marmoréen, une palpitation aussi ardente que pudique ; une vocation mozartienne que prolonge un amour évident pour Richard Strauss : autant de traits qui font mentir les clichés réducteurs parfois associés au nom de la soprano allemande Gundula Janowitz (née à Berlin, le 2 août 1937). Salzbourg et Aix-en-Provence l'avaient découverte dès 1963. Les personnages de Pamina (*La Flûte enchantée*) et de Fiordiligi (*Così fan tutte*) semblaient avoir été écrits pour elle. La Maréchale du *Chevalier à la rose* bénéficia bientôt de son phrasé de rêve. En 1967, à Salzbourg, Herbert von Karajan fit de cette soprano châtiée une admirable Sieglinde (*La Walkyrie*), bientôt invitée par le Metropolitan Opera de New York. Au public d'Orange, elle devait offrir, dix ans plus tard, dans tout l'éclat de sa maturité, la Léonore de *Fidelio*. N'avait-elle pas entre-temps rencontré Agathe du *Freischütz*, Elisabeth de *Tannhäuser*, les straussiennes Ariane et Arabella ? On n'oubliera pas l'Elisabetta qu'elle interpréta en 1970 à Vienne, où elle formait avec Franco Corelli le couple d'amants le plus émouvant jamais entendu dans *Don Carlo*.

Jean CABOURG

Copyrighted material

JANSEN JACQUES (1913-2002)

Rares sont les chanteurs d'opéra à s'être totalement identifiés à un personnage : Jacques Jansen *était* Pelléas, un rôle qu'il a tenu pendant une quarantaine d'années à l'Opéra-Comique et sur les plus grandes scènes du monde.

De son vrai nom Jacques Toupin, il naît à Paris le 22 novembre 1913. Il étudie le violon et le violoncelle avant d'entrer au Conservatoire de Paris, où il reçoit une double formation de chanteur et de comédien : il fréquente les classes du baryton Charles Panzéra, de la mezzo-soprano Claire Croiza, de Raymond Rouleau et de Louis Jouvet. En 1937, il participe, à la Comédie des Champs-Élysées, aux créations de la comédie musicale *La Poule noire*, de Manuel Rosenthal, et de l'opéra *Philippine*, de Marcel Delannoy. En 1939, il est engagé à la Comédie-Française ; un an plus tard, il obtient un premier prix de chant. Il opte pour le chant, mais sa formation de comédien lui servira beaucoup dans le répertoire de l'opérette, où il excelle.

En 1941, il débute dans le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Grand Théâtre de Genève, sous la baguette d'Ernest Ansermet et il est au côté d'Irène Joachim dans le célèbre enregistrement réalisé cette même année sous la direction de Roger Désormière, et qui reste une version référence. À partir de 1942, il incarne le prince Danilo dans *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár au théâtre Mogador, un rôle qu'il tiendra plus de mille cinq cents fois. Salle Favart, il participe aux premières locales de *Malvina* de Reynaldo Hahn en 1945 (rôle de Valérien) et de *Fragonard* de

Copyrighted material

Gabriel Pierné en 1946 (rôle-titre, auprès de Fanely Revoil, qui interprète La Guimard). Il chante également dans *Véronique* d'André Messager, *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, *Les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet, *La Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, *Mârouf, savetier du Caire*, de Henri Rabaud (rôle-titre). Mais sa carrière est désormais indissociable de son rôle fétiche, Pelléas. Il le chante au Theater an der Wien de Vienne en 1946, au festival de Hollande en 1948, au Covent Garden de Londres et au Metropolitan Opera de New York en 1949.

Il débute en 1952 sur la scène du Palais-Garnier, dans *Les Indes galantes* de Rameau (Ali), un répertoire qu'il retrouve au festival d'Aix-en-Provence en 1956, dans Cithéron de *Platée*, sous la baguette de Hans Rosbaud. Il chante Pelléas à la Scala de Milan, au Teatro Colón de Buenos-Aires, à l'Opéra de Rome, à la Monnaie de Bruxelles, etc. Au Teatro Colón, il participe aussi à la création locale de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud. Entre 1969 et 1982, il est professeur d'art lyrique au Conservatoire de Paris. Après avoir quitté la scène lyrique, il continue à chanter la mélodie française jusqu'à un âge avancé. Il meurt à Paris le 13 mars 2002.

Jacques Jansen possédait une voix de baryton Martin, légère mais très bien placée, qui se projetait admirablement. Par sa diction et son style, il a montré qu'il n'existait pas de frontière entre les répertoires de l'opérette et de l'opéra-comique. Il a tourné dans quelques films, notamment dans *La Malibran*, de Sacha Guitry (1944), où il incarnait le violoniste Charles de Bériot. En 1942, dans *Le Lit à colonnes* de Roland Tual, il doublait Jean Marais pour les parties lyriques de son rôle.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Discographie sélective

C. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, avec Irène Joachim (Mélisande), Henri Etcheverry (Golaud), Germaine Cernay (Geneviève), Paul Cabanel (Arkel), Leïla Ben Sedira (Yniold), chorale Yvonne Gouverné, direction Roger Désormière (enregistré en 1941) ; avec Victoria de Los Angeles, Gérard Souzay, Janine Collard, Pierre Froumenty, Françoise Ogéas, chœur Raymond St. Paul, Orchestre national de la radiodiffusion française, direction André Cluytens (enregistré en 1956) ; avec Micheline Grancher, Michel Roux, Solange Michel, André Vessières, Françoise Ogéas, chœur et Orchestre national de la R.T.F., direction Désiré-Émile Inghelbrecht (enregistré en 1962)
L. Delibes, *Lakmé*, avec Mado Robin, chœur et orchestre du Théâtre national de l'Opéra-Comique, direction Georges Sébastian (enregistré en 1973)
J.-P. Rameau, *Platée*, rôle de Cithéron, avec Michel Sénéchal (Platée), Janine Micheau (la Folie), Nicolai Gedda (Mercure), Nadine Sautereau (Clarine), Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, direction Hans Rosbaud (enregistré en 1956).

Copyrighted material

JARRY GÉRARD (1936-2004)

Violoniste français. Premier prix et prix d'honneur de violon au Conservatoire de Paris (1950), premier prix du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud (1951). Il fonde en 1960, avec l'altiste Serge Collot et le violoncelliste Michel Tournus, le Trio à cordes français, qui ne sera dissous qu'en 1994. Il est second soliste à l'Orchestre de l'Opéra-Comique de Paris (1960-1971), violon solo dans l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard (à partir de 1969), professeur au Conservatoire de Paris (1971-2001), premier violon solo de l'Orchestre national d'Île-de-France (1984-2001). Il a créé le Trio pour violon, alto et violoncelle de Jean-Pierre Guézec (au sein du Trio à cordes français, 1968), États, pour violon et six percussions, de Betsy Jolas (avec les Percussions de Strasbourg, 1969), le trio à cordes *Ikhoor* de Iannis Xenakis (au sein du Trio à cordes français, 1978). Il a gravé la première intégrale discographique des six concertos pour violon et cordes de Jean-Marie Leclair (avec l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard, 1977).

E.U.

Copyrighted material

JOACHIM IRÈNE (1913-2001)

Le nom d'Irène Joachim demeure indissociable du rôle de Mélisande de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, qu'elle a interprété durant plus de quinze ans et enregistré dans une gravure de référence.

Née à Paris le 13 mars 1913, Irène Joachim est la petite-fille de deux grands artistes : le violoniste allemand Joseph Joachim, créateur du *Concerto pour violon* de Brahms, et le peintre de l'école de Barbizon Ferdinand Chaigneau. Elle commence à étudier la musique avec sa mère, Suzanne Chaigneau, violoniste du Trio Chaigneau. Puis elle est confiée à la pianiste Marie Panthès mais décide de se tourner vers le chant et entre en 1935 au Conservatoire de Paris, où elle est notamment l'élève de la soprano Suzanne Cesbron-Viseur et de Pierre Chéreau. Elle y remporte en 1939 plusieurs premiers prix et est engagée aussitôt comme pensionnaire à l'Opéra-Comique, où elle restera jusqu'en 1956. Elle y débute en 1939 dans *Le Bon Roi Dagobert* de Marcel Samuel-Rousseau, puis incarne Micaëla (*Carmen* de Georges Bizet), Rozenn (*Le Roi d'Ys* d'Édouard Lalo), Sophie (*Werther* de Jules Massenet), Hélène (*Une éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier)... Elle participe aux créations du *Rossignol de Saint-Malo* (5 mai 1942) de Paul Le Flem (rôle d'Azénor), de *Ginevra* (25 juillet 1942) de Marcel Delannoy (rôle-titre), de *Marion* (1951) de Pierre Wissmer (rôle-titre) et chante aussi des œuvres de Darius Milhaud et de Gabriel Pierné.

Mais, surtout, elle travaille le rôle de Mélisande avec la créatrice du rôle, Mary Garden, et le chante pour la première fois sur scène

Copyrighted material

en 1940 ; elle en sera titulaire à la Salle Favart jusqu'en 1956, formant avec le baryton Jacques Jansen un duo qui marque l'histoire de cet ouvrage. En 1941 ont lieu les séances d'enregistrement historiques de l'ouvrage de Debussy sous la direction de Roger Désormière, avec Jansen, Henri Etcheverry (Golaud), Germaine Cernay (Geneviève), Paul Cabanel (Arkel), Leïla Ben Sedira (Yniold) et la chorale Yvonne Gouverné.

Irène Joachim, qui tient au cinéma un rôle de marquise dans *La Marseillaise* de Jean Renoir (1938) et chante dans *Les Anges du péché* de Robert Bresson (1943), joue un rôle actif dans la Résistance pendant l'occupation allemande, au côté de Désormière, militant communiste ; elle-même adhérera au Parti communiste en 1950. Elle soutiendra des causes politiques et humanitaires, défendant notamment, avec Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin et Henri Dutilleux, le pianiste argentin Miguel Angel Estrella, emprisonné en Uruguay en 1977.

En 1946, elle chante pour la première fois hors de France : Mélisande à Genève sous la direction d'Ernest Ansermet, puis à Vienne, Venise, Amsterdam, Londres. Parallèlement à sa carrière lyrique, Irène Joachim se consacre à la mélodie et au lied, domaines dans lesquels elle réussit avec le même bonheur grâce à sa double culture, française et allemande. Au concert, elle défend les œuvres d'Henri Dutilleux, de Serge Nigg et de son ami Jean Wiener. Elle se fait la championne de la musique de son temps, celle du groupe des Six, de Luigi Dallapiccola ou de Pierre Boulez, dont elle crée *Le Soleil des eaux* dans sa version de 1950, pour soprano, ténor, baryton, chœur et orchestre (Théâtre des Champs-Élysées, 18 juillet 1950, Orchestre national et Chœurs de la R.T.F. sous la direction de Désormière, avec Joseph Peyron, ténor, et Pierre Mollet, baryton).

Copyrighted material

En 1954, elle commence à enseigner à la Schola Cantorum avant de devenir professeur de chant au Conservatoire de Paris (1963-1982). Puis elle enseigne l'été au Conservatoire américain de Fontainebleau. Mais son idéal est ailleurs, dans un échange librement consenti avec des élèves qu'elle choisit. Ils sont peu nombreux à recevoir ses précieux conseils : Jessye Norman est l'une des heureuses élues. Irène Joachim meurt à Paris le 20 avril 2001.

Possédant un sens du chant qui reposait sur une diction parfaite, Irène Joachim savait donner à la phrase musicale un mouvement naturel qui lui venait de sa formation accomplie de musicienne. Elle déchiffrait aisément les musiques les plus complexes et, dans les années 1950, elle enregistra une somme considérable de mélodies (de Georges Auric, Gabriel Fauré, Maurice Jaubert, Charles Koechlin, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Erik Satie) et de lieder (d'Alban Berg, Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber). Elle ne se considérait ni comme une soprano, ni comme une mezzo-soprano, simplement comme une musicienne, sa voix allant, selon Renaud Machart, « au fil des ans, comme va le vin : la verdeur tonique des premières années se [muant] en richesse tannique ».

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. MASSIN, *Les Joachim, une famille de musiciens*, Fayard, Paris, 1999.

Copyrighted material

JOCHUM EUGEN (1902-1987)

Dernier des grands chefs d'orchestre allemands formés dans la tradition post-romantique, Eugen Jochum naît à Babenhausen, en Bavière, le 1er novembre 1902. Les trois frères Jochum feront carrière dans la musique : Otto Jochum (1898-1969) comme compositeur, Georg Ludwig Jochum (1909-1970) comme chef d'orchestre. Eugen travaille d'abord le piano et l'orgue à Augsbourg (1914-1922), puis il va étudier à 1'académie de musique de Munich, où il est l'élève de Siegmund von Hausegger (direction d'orchestre) et de Hermann von Waltershausen (composition). Munich deviendra son véritable foyer musical. Il y découvre, grâce à von Hausegger, la musique de Bruckner, dont la plupart des symphonies avaient été créées par l'Orchestre philharmonique de Munich.

Pendant la saison 1924-1925, il est répétiteur à l'opéra de Munich puis occupe les mêmes fonctions à Mönchengladbach et à Kiel, en 1926, où il est nommé chef d'orchestre (1927-1929). Pour son premier concert, en 1926, à la tête de 1'Orchestre philharmonique de Munich, il dirige la *Septième Symphonie* de Bruckner, qui deviendra son œuvre fétiche.

Pendant qu'il est à Kiel, il dirige les concerts symphoniques à la Musikverein de Lübeck (où Furtwängler et Abendroth avaient dirigé avant lui) puis est nommé à l'opéra de Mannheim (1929-1930) avant de devenir directeur général de la musique à Duisbourg (1930-1932). En 1932, il est nommé directeur musical à la Radio de Berlin et il dirige régulièrement à l'opéra. Mais il quitte la ville deux ans plus tard devant la montée nazie. À Hambourg, il succède

Copyrighted material

à Karl Böhm comme directeur général de la musique (1934-1949). Puis, en 1949, il est appelé à fonder l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise à Munich, à la tête duquel il reste jusqu'en 1960 et qui devient, sous sa direction, l'un des meilleurs orchestres allemands. Entre 1961 et 1964, il partage avec Bernard Haitink la direction musicale de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. On le retrouve chef permanent de l'Orchestre symphonique de Bamberg (1969-1973), formation avec laquelle il conservera des liens privilégiés jusqu'à la fin de sa vie, notamment lors de tournées dans le monde entier ; puis il sera chef d'orchestre « lauréat » de l'Orchestre symphonique de Londres (1975-1978) et restera en activité jusqu'à ses derniers jours. Il meurt à Munich le 27 mars 1987. Il est le père de la pianiste Veronica Jochum (née en 1932).

Parmi les dates importantes de sa carrière, il faut aussi retenir ses apparitions aux festivals de Bayreuth (*Tristan et Isolde*, 1953 ; *Tannhäuser* et *Lohengrin*, 1954 ; *Parsifal*, 1971-1973) et de Salzbourg. Homme du grand répertoire romantique allemand, il mena une carrière discographique impressionnante qui avait débuté en 1932 par 1'enregistrement d'un concerto pour piano de Mozart avec Edwin Fischer. Il avait gravé deux intégrales des symphonies de Beethoven et, surtout, deux intégrales des symphonies de Bruckner, l'une avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, dans les années 1960, l'autre avec la Staatskapelle de Dresde, à la fin des années 1970. À l'époque du disque 78 tours, il avait déjà enregistré les *Symphonies n°s 4* et *5* à Hambourg et la *Septième* avec l'Orchestre philharmonique de Vienne. Entre ces deux intégrales, une autre version de la *Cinquième*, avec le Concertgebouw d'Amsterdam, sera publiée. Véritable apôtre de cette musique, qu'il dirigeait toujours dans l'édition de Leopold Nowak, symbole d'une tradition héritée de von Hausegger, Franz Schalk et Ferdinand Löwe (les

Copyrighted material

brucknériens de la première génération), qui délaissait le texte original rétabli par Robert-Maria Haas, Jochum avait dirigé la première audition en France de *la Cinquième Symphonie* de Bruckner en 1969 avec 1'Orchestre national.

Dans le domaine de la musique contemporaine, il avait créé la *Suite française* (1950) de Werner Egk, la *Symphonie n° 6* (1953) de Karl Amadeus Hartmann, qui lui est dédiée, et le *Tanz Rondo* (1959) de Gottfried von Einem. Il fut également le premier à enregistrer le fameux triptyque de Carl Orff, *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* et *Le Triomphe d'Aphrodite*.

La direction d'Eugen Jochum était essentiellement instinctive. Il suffisait de voir cet homme grand, au regard malicieux, dont la robustesse physique trahissait des racines paysannes alors que toute son expression n'était que raffinement, pour comprendre qu'il se situait aux antipodes d'une approche intellectuelle. Ses convictions religieuses le guidaient naturellement vers la musique de Bach et de Bruckner. Mais le théâtre lui avait donné un instinct dramatique profond, un sens des progressions, un art de la fluctuation des tempi et du phrasé qui lui a d'ailleurs été largement reproché, à une époque où la rigueur était devenue la règle. Il changeait facilement de tempo au sein d'un même mouvement de symphonie, ce qui convenait parfaitement bien à Bruckner, mais un tel procédé semblait archaïque chez Mozart ou Beethoven. Pourtant, il savait tirer de ces effets une tension dramatique issue en droite ligne de Furtwängler. Peu lui importaient les recherches historiques ou musicologiques : Jochum vivait dans son univers et le temps n'avait aucune prise sur lui. Titulaire des médailles Brahms et Bruckner, il avait été élu président de la section allemande de la Société Bruckner et avait reçu, en 1967, le Würzburg Kulturpreis.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

JORDAN ARMIN (1932-2006)

Le chef d'orchestre suisse Armin Jordan était considéré dans son pays comme le successeur d'Ernest Ansermet. Mais, au-delà de cet héritage très lourd, qu'il a assumé à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande, Jordan était l'une des figures les plus aimées et les plus atypiques de la direction d'orchestre de son temps.

Il naît à Lucerne le 9 avril 1932, d'un père alémanique et d'une mère romande, ce qui lui permet d'être élevé dans les deux cultures. Il commence à étudier le piano à l'âge de douze ans puis poursuit des études universitaires à Fribourg (lettres, droit et théologie) tout en travaillant au Conservatoire de cette même ville. Il suit les cours de direction d'orchestre de Hans Haug au Conservatoire de Lausanne et travaille à Genève avec Maroussia Lemarc'hadour, qui lui révèle les secrets de l'accompagnement d'opéra. En 1949, il forme un petit orchestre à Fribourg, l'Orchestre Pro Musica, et est engagé comme répétiteur au Théâtre de Bienne-Soleure. Pendant six ans, il gravit les marches de la hiérarchie, dirige son premier opéra en 1957, et apprend toutes les ficelles du répertoire lyrique avant d'être nommé à l'Opéra de Zurich (1963-1968), où il côtoie Carlos Kleiber, à l'aube de sa carrière également. Il occupe ensuite des fonctions analogues à Saint-Gall (1968-1971) puis est nommé chef permanent (1969) et directeur musical (1973-1989) à l'Opéra de Bâle. Entre 1973 et 1985, il est à la tête de l'Orchestre de chambre de Lausanne, qu'il rénove entièrement et hisse au niveau des meilleures phalanges helvétiques. Puis il est le premier chef suisse depuis Ernest Ansermet à occuper la direction musicale de l'Orchestre de la Suisse romande, à Genève (1985-1997). Là aussi,

Copyrighted material

il mène à bien une politique de renouveau spectaculaire. Entre 1986 et 1993, il est en outre chef invité privilégié de l'Ensemble orchestral de Paris : troisième sauvetage d'orchestre en péril. Il décide alors de ne plus diriger qu'en invité. En France, il est un habitué de l'Opéra national de Paris, de l'Orchestre de Paris et des orchestres de Radio France, avec lesquels il signe des enregistrements qui font date. Car son répertoire et sa curiosité artistique n'ont pas de limites : il exhume des opéras de Lalo (*Le Roi d'Ys*), Chausson (*Le Roi Arthus*), Dukas (*Ariane et Barbe-Bleue*) ou Zemlinsky (*Une tragédie florentine*) ; il est aussi à l'aise dans Mahler et les expressionnistes viennois que dans le répertoire français ; à Lausanne ou avec l'Ensemble orchestral de Paris, il cultive Haydn et Mozart dans l'esprit de la musique de chambre ; il dirige la plupart des opéras de Wagner et crée nombre d'œuvres contemporaines sans a priori de style ou d'école (Jean Françaix, Luciano Berio, Ivo Malec, Norbert Moret, Girolamo Arrigo, Heinz Holliger...). Il dirige la bande sonore du film de Hans-Jürgen Syberberg *Parsifal* (1982), dans lequel il tient le rôle d'Amfortas. Mais ce bon vivant ne cherche pas à se ménager, il aime trop la vie. Terrassé en pleine représentation de *L'Amour des trois oranges*, il meurt à Bâle le 19 septembre 2006.

Les musiciens de tous les orchestres avec lesquels il a travaillé le vénéraient. Ami plutôt que chef, sans jamais tomber dans la démagogie, il savait trouver le langage pour les mettre en valeur et leur permettre de donner le meilleur d'eux-mêmes. Le star system lui faisait horreur, d'où son refus de diriger aux États-Unis, sauf pour les tournées de l'Orchestre de la Suisse romande. Mais il acceptait des invitations d'orchestres ou d'opéras de province. Il savait tirer d'un orchestre des couleurs subtiles, il savait créer un style élégant, il savait éliminer le brillant inutile pour redonner à la musique sa force première. C'est un chef qui aimait surprendre. « Je

Copyrighted material

suis comme Richard Wagner, j'ai une esthétique germanique et une violente attirance pour le Sud. »

Alain PÂRIS

Discographie sélective

E. CHAUSSON, *Le Roi Arthus*, avec Teresa Zylis-Gara, Louis Quilico, Gösta Winbergh, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France
C. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, avec Rachel Yakar, Eric Tappy, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo
P. DUKAS, *Ariane et Barbe-Bleue*, avec Katherine Ciesinski, Gabriel Bacquier, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France ; *Symphonie en Ut*, *La Péri*, *L'Apprenti sorcier*, Orchestre de la Suisse romande
C. FRANCK, *Les Béatitudes*, avec Louise Lebrun, Jane Berbié, Nathalie Stutzmann, Chœur et Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France
F. POULENC, *La Voix humaine*, avec Felicity Lott, Orchestre de la Suisse Romande
M. RAVEL, les deux concertos pour piano, François-René Duchâble, Orchestre de la Suisse romande
R. SCHUMANN, les quatre symphonies, Orchestre de la Suisse romande ; *Le Paradis et la Péri*, avec Edith Wiens, Sylvia Herman, Anne Gjevang, Robert Gambill, Orchestre de la Suisse romande
R. WAGNER, *Parsifal*, avec Rainer Goldberg, Yvonne Minton, Robert Lloyd, Wolfgang Schöne, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo
A. VON ZEMLINSKY, *Une tragédie florentine*, avec Iris Vermillion, Viktor Lutsiuk, Albert Dohmen, Orchestre philharmonique de Radio France.

Copyrighted material

JOY GENEVIÈVE (1919-2009)

La pianiste française Geneviève Joy naît le 4 octobre 1919 à Bernaville (Somme), d'une mère française et d'un père irlandais, dont elle gardera le patronyme. Entrée au Conservatoire de Paris à douze ans, elle y étudie le piano avec Yves Nat et Lucette Descaves, l'harmonie avec Jean Gallon, le contrepoint et la fugue avec Noël Gallon, la musique de chambre avec Pierre Pasquier, l'accompagnement avec César Abel Estyle. Elle y obtient un premier prix de piano en 1941, puis des premiers prix d'harmonie et d'accompagnement ; en 1950, elle y sera nommée professeur de déchiffrage et, en 1966, y succédera à Jacques Février comme professeur de musique de chambre, poste qu'elle occupera jusqu'en 1986. Cette musicienne accomplie est, de 1944 à 1947, chef de chant de l'Orchestre national de France. En 1945, elle constitue avec Jacqueline Robin (ultérieurement, Jacqueline Robin-Bonneau) un duo à deux pianos qui va se faire le champion de la musique française ; l'année suivante, elle épouse le compositeur Henri Dutilleux. En 1952, elle forme le Trio de France avec la violoniste Jeanne Gautier et le violoncelliste André Lévy. De 1962 à 1966, elle est professeur de musique de chambre à l'École normale de musique de Paris. Elle se consacre principalement à la musique de son temps : elle a créé les concertos pour piano de Jean Rivier, Marius Constant, Henry Barraud, Alan Rawsthorne, la *Sonate pour piano* de Dutilleux, des pièces de Jehan Alain, Louis Saguer, Pierre-Petit... En 1970, à l'occasion des 25 ans du duo Geneviève Joy-Jacqueline Robin, dix compositeurs écrivent des pièces pour elle : Georges Auric, Daniel-Lesur, Marcel Mihalovici, Alain Louvier, Pierre-Petit, Maurice Ohana, Marius Constant, Darius Milhaud, André

Copyrighted material

Jolivet et, bien entendu, Henri Dutilleux, avec *Figures de résonances*. Sa discographie est riche en enregistrements de référence : la *Sonate* de Dutilleux (1958), la *Sonatine monodique* de Maurice Ohana (1958), le *Concerto pour deux pianos* de Milhaud (avec Ina Marika, et le compositeur à la tête de l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, 1963) et, avec Jacqueline Robin-Bonneau, de nombreuses pièces pour deux pianos de Chabrier, Bizet, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc, Françaix et Milhaud. Elle a également enregistré avec la violoniste Michèle Auclair une intégrale des pièces pour violon et piano de Schubert (1963). Geneviève Joy meurt le 27 novembre 2009, à Paris.

E.U.

Copyrighted material

JURINAC SENA (1921-2011)

Le talent vocal peut-être le plus spontané, le plus neuf que l'après-guerre ait connu s'est paradoxalement développé, couvé, à l'abri de l'institution que l'après-guerre allait désastreusement périmer : l'Ensemble. Et l'Ensemble auquel Sena Jurinac (Srebrenka Jurinac, née le 24 octobre 1921 à Travnik, en Yougoslavie, aujourd'hui Bosnie-Herzégovine), appartint tout au long de sa longue carrière fut et demeure l'Opéra de Vienne. Elle y a chanté plus de mille deux cents fois, établissant un record des Temps modernes. Karl Böhm l'y a appelée pour interpréter Mimì de *La Bohème* de Puccini en 1943, alors qu'elle effectuait ses débuts à Zagreb. Elle fut ensuite le Cherubino des *Noces de Figaro* par lesquelles Josef Krips tenait, dès le 1er mai 1945, à témoigner que, si l'Opéra était détruit par les bombes, Vienne continuerait de vivre en musique et en Mozart. Jurinac a chanté à Vienne tout le répertoire imaginable, y compris Offenbach et Johann Strauss. Mais d'emblée, à Milan comme à Salzbourg, avec Karl Böhm comme avec Herbert von Karajan, elle s'affirmait comme une mozartienne d'exception. Fritz Busch l'appela très tôt à Glyndebourne, dont elle illumina l'Ensemble dix saisons de suite, participant à la résurrection d'*Idomeneo*, et y chantant ses seules Fiordiligi de *Così fan tutte*. Cherubino et Octavian du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss furent les grands rôles travestis de Jurinac jeune. Le temps venu, elle les remplaça par la Comtesse des *Noces* et la Maréchale du *Chevalier*. Elle demeura fidèle à l'Europe, seule chanteuse de son rang et de son renom qui n'ait pas paru à l'affiche du Metropolitan Opera de New York. De même, elle refusa l'invitation de Wieland Wagner, trop baroque et remuante de nature, disait-elle avec humour, pour

Copyrighted material

accepter les immobilités hiératiques de son *Tannhäuser* gothique. Non que Jurinac ait craint ou fui l'aventure. Tout au contraire. Elle n'hésita même jamais à aller au-delà de son réel format vocal, quand un personnage l'attirait. Klemperer l'invita dès 1961 à être sa Leonore dans *Fidelio* de Beethoven, à Londres, à Zurich et à Florence. Elle reprendra le rôle en 1969, dans une mise en scène de Giorgio Strehler. Aucune chanteuse de cette époque n'a été aussi proche d'un public que Jurinac le fut de celui de Vienne. Son nom signifiait à la fois perfection instrumentale et justesse juvénile du jeu. Choisissant Glyndebourne, elle laissait par là même Salzbourg et ses rôles mozartiens à Irmgard Seefried ou à Elisabeth Schwarzkopf. On l'y voit pourtant, inoubliable Élisabeth de Valois, dans *Don Carlo* de Verdi, et Marina, dans *Boris Godounov* de Moussorgski, sous la direction de Karajan. Le récital et le concert requirent beaucoup moins une artiste essentiellement scénique. Pour cette même raison, jamais le studio ne l'utilisa au mieux de ses moyens, à l'exception d'un Cherubino pour Karajan et d'un Chevalier pour Erich Kleiber. Du moins son Chevalier scénique survit-il dans le film tourné à Salzbourg en 1960, à l'occasion de l'inauguration du nouveau Palais des festivals. Par ailleurs, sa Marie dans le *Wozzeck* d'Alban Berg, tourné par Rolf Liebermann à Hambourg en 1970, immortalise une des incarnations lyriques les plus géniales de notre temps.

Sena Jurinac fait ses adieux à la scène dans la Maréchale, à l'Opéra de Vienne, en novembre 1982. Elle meurt à Hainhofen, près d'Augsbourg, le 22 novembre 2011.

André TUBEUF

Copyrighted material

KAGAN OLEG (1946-1990)

Introduction

David Oïstrakh considérait Oleg Kagan comme l'un de ses plus fidèles disciples. Avec Viktor Pikaisen et Gidon Kremer, il était l'un des représentants les plus authentiques de la branche d'Odessa de l'école russe de violon. Cette pépinière d'instrumentistes à cordes se range essentiellement sous deux bannières issues respectivement de Saint-Pétersbourg (dont une partie émigrera aux États-Unis avec Jascha Heifetz, Nathan Milstein et Isaac Stern) et d'Odessa. En s'attachant à former plutôt de réelles personnalités musicales que des bêtes à concours, la seconde a certainement engendré un moins grand nombre de noms illustres. Mais leur présence dans le monde international du violon n'aura pas été moins durable.

• Une carrière écourtée

Né à Ioujno-Sakhalinsk, centre administratif de l'île de Sakhaline, sur la côte du Pacifique, le 22 novembre 1946, Oleg Moïseievitch Kagan commence en 1953 ses études musicales au Conservatoire letton de Riga (aujourd'hui Jazepa Vitola Lavijas Muzikas Akađemija), où il fréquente notamment la classe de violon de Joachim Braun. En 1959, il vient à Moscou, où il entre à l'École centrale de musique comme élève de Boris Kousnetsov et de David Oïstrakh. Rapidement, il devient l'un des disciples préférés de ce dernier, qui retrouve en lui ce sens de la rigueur comme moyen et non comme but de la démarche interprétative.

Copyrighted material

En 1964, Oleg Kagan remporte le quatrième prix au concours international Georges-Enesco de Bucarest. L'année suivante, il entre au conservatoire Tchaïkovski de Moscou et remporte le premier prix au concours international Jean-Sibelius de Helsinki. En 1966, il obtient la médaille d'argent au concours Tchaïkovski à Moscou (derrière Viktor Tretiakov) et, en 1968, le premier prix au concours Bach de Leipzig. Sa carrière se développe assez rapidement dans le monde entier mais les médias ne feront jamais de Kagan une vedette, à l'inverse de Gidon Kremer. Il est vrai qu'il avait choisi de rester en U.R.S.S., où il a affronté de fréquentes difficultés pour aller jouer à l'étranger.

Sa rencontre avec Sviatoslav Richter a joué un rôle décisif dans sa carrière : à partir de 1969, ils se produisent régulièrement en sonate, notamment à la Grange de Meslay, en Touraine. Kagan épouse la violoncelliste Natalia Gutman, et leur duo donne naissance à une importante série d'œuvres pour violon et violoncelle dont ils assurent la création : *Concerto pour violon et violoncelle* d'Anatol Vieru (1980), *Sonate pour violon et violoncelle « Freue dich ! »* de Sofia Goubaïdoulina (1988), *Double Concerto pour violon et violoncelle* d'Alfred Schnittke (1982).

Seul, Oleg Kagan crée le *Concerto pour violon n° 3* (1979) et la *Sonate pour violon et orchestre* (1984) de Schnittke. En 1989, il fonde une agence de concert indépendante à Moscou, M.M.M. (Musique, miséricorde, paix), destinée à favoriser les débuts de jeunes interprètes soviétiques et à les envoyer à l'étranger. Il avait également fondé un festival à Wildbach Kreuth, au sud de Munich, où il réunissait des amis instrumentistes pour une série de concerts de musique de chambre. Atteint d'un cancer, il a continué à animer ce festival et à y jouer jusqu'à ses derniers jours. Il meurt à Munich le 15 juillet 1990.

Copyrighted material

• Rigueur et sensibilité

D'une nature plus sensible que la plupart des violonistes soviétiques de sa génération, Oleg Kagan savait utiliser toutes les ressources expressives de l'intonation, ce qui lui donnait une palette sonore très large. Il avait également hérité de David Oïstrakh un sens très développé de la diction musicale qui lui permettait de s'exprimer avec autant d'aisance dans les demi-teintes que lorsqu'il laissait s'épanouir sa sonorité puissante et généreuse. Kagan ne recherchait pas le succès en se présentant au public avec les chefs-d'œuvre consacrés du répertoire. Son attitude face à la musique contemporaine est révélatrice à cet égard. Il a largement contribué à enrichir le répertoire du violon et, ne serait-ce qu'à cet égard, son nom restera dans l'histoire de son instrument.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. Creighton, *Discopaedia of the Violin, 1889-1971*, University of Toronto Press, Toronto, 1974
J. W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit,* Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993
S. Richter, *Écrits, conversations* (recueillis et présentés par Bruno Monsaingeon), Van de Velde, Fondettes, Actes sud, Arles, 1998.

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Partitas pour violon seul n° 1*, BWV 1002, et *n° 2*, BWV 1004 (1979)
L. van Beethoven, *Sonates pour violon et piano n° 2*, opus 12, *n° 4*, opus 23, et *n° 5*, opus 24, avec Sviatoslav Richter (1975)
J. Brahms, *Sonate pour violon et piano n° 1*, opus 78, avec Sviatoslav Richter (1988)
D. Chostakovitch, *Sonate pour violon et piano*, opus 134, avec Sviatoslav Richter (1988) ; *Concerto pour violon n° 1*, opus 77,

Copyrighted material

Orchestre symphonique d'État de l'U.R.S.S., direction Alexander Lazarev (1985)

S. GOUBAÏDOULINA, *Concerto pour violon « Offertorium »*, Orchestre philharmonique de Moscou, direction Guennadi Rojdestvenski (1982)

P. HINDEMITH, *Sonate pour violon et piano*, opus 11, n° 2, avec Sviatoslav Richter (1978)

O. MESSIAEN, *Quatuor pour la fin du temps*, avec Eduard Brunner (clarinette), Natalia Gutman (violoncelle), Vassili Lobanov (piano) [1984]

W. A. MOZART, *Quatuor à cordes n° 15*, K 421, avec Viktor Tretiakov (violon), Iouri Bashmet (alto), Natalia Gutman (violoncelle) [1982] ; *Quatuor pour piano et cordes n° 1*, K 478, avec Sviatoslav Richter, Iouri Bashmet et Natalia Gutman (1982)

A. SCHNITTKE, *Concerto pour violon n° 3*, Orchestre de chambre de Moscou, direction Iouri Nikolaïevski (1979) ; *Concerto grosso n° 2*, avec Natalia Gutman, Orchestre symphonique d'État de l'U.R.S.S., dir. Guennadi Rojdestvenski

R. SCHUMANN, *Trio pour piano et cordes n° 1*, opus 63, avec Natalia Gutman et Sviatoslav Richter

P. I. TCHAÏKOVSKI, *Trio pour piano et cordes*, opus 50, avec Sviatoslav Richter et Natalia Gutman (1986).

Copyrighted material

KARAJAN HERBERT VON (1908-1989)

Introduction

Homme de légende, Herbert von Karajan est certainement l'interprète qui laissera l'empreinte la plus profonde sur la seconde moitié du xxe siècle, tant il a su faire évoluer son art et l'adapter aux moyens de communication de son temps ; homme de conflit, il a construit sa carrière autour de deux phalanges prestigieuses, l'Orchestre philharmonique de Berlin (dont il était le chef permanent « à vie ») et l'Orchestre philharmonique de Vienne, alternant brouilles et réconciliations avec les responsables de ces formations ou les institutions dans le cadre desquelles elles évoluaient pour l'essentiel de leurs activités (Opéra de Vienne, festival de Salzbourg) ; le dernier acte commence au printemps de l'année 1989, lorsqu'il décide de quitter les musiciens berlinois. Quelques mois plus tard, le 16 juillet, pendant les répétitions d'*Un bal masqué* à Salzbourg, une crise cardiaque le terrasse ; il succombe dans sa résidence d'Anif, près de Salzbourg.

• De Salzbourg à Salzbourg

Heribert (il supprimera ultérieurement le i) von Karajan est le fils d'un chirurgien autrichien dont le bisaïeul, qui s'appelait alors Karajannis, émigra en 1792 de Macédoine (Grèce) à Chemnitz, où il fut anobli par le prince électeur de Saxe. Il voit le jour à Salzbourg le 5 avril 1908 et commence à étudier le piano en 1912 avec Franz

Copyrighted material

Ledwinka. Apres un passage par le Mozarteum de Salzbourg (1916-1926), Bernhard Paumgartner, directeur du célèbre établissement, l'oriente vers l'Académie de musique de Vienne, où il travaille avec Franz Schalk et Alexandre Wunderer (1926-1929). Il suit également des cours de technologie à l'université. En janvier 1929, il donne son premier concert public, à ses frais. L'intendant du théâtre d'Ulm y assiste et l'engage immédiatement comme chef de chant. Deux mois plus tard, il fait ses débuts lyriques à Ulm dans *Les Noces de Figaro* et accède rapidement à un poste de chef d'orchestre permanent. L'été, il est assistant au cours de direction d'orchestre du festival de Salzbourg. En 1934, il est engagé comme chef d'orchestre à Aix-la-Chapelle et, un an plus tard, il y est le plus jeune directeur général de la musique de toute l'Allemagne (1935-1941).

En 1937, il fait ses débuts à 1'Opéra de Vienne en dirigeant *Tristan et Isolde*. L'année suivante, il effectue ses premiers enregistrements pour la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Berlin et débute, avec *Fidelio*, à la Deutsche Staatsoper, où il est nommé à la tête des concerts symphoniques puis chef permanent à l'Opéra (1939-1945). En 1940, il signe à Aix-la-Chapelle sa première mise en scène Iyrique, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, qu'il dirige également.

Pendant l'occupation allemande, il se produit fréquemment à Paris. En 1941, il divorce de la cantatrice Elmy Holgerloef, qu'il avait épousée en 1938, et se marie un an plus tard avec Anita Gütermann. En 1946, il effectue ses débuts à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, mais est aussitôt interdit de direction pendant près de deux ans par les puissances occupantes en raison de son appartenance au Parti national-socialiste, auquel il avait adhéré

Copyrighted material

en 1933. C'est l'époque à laquelle il rencontre Walter Legge, directeur artistique des disques Columbia, qui vient de fonder à Londres le Philharmonia Orchestra ; dès 1947, Karajan réalise avec cet orchestre, dont il sera chef permanent entre 1950 et 1959, une série d'enregistrements qui comptent parmi les plus remarquables de sa discographie. En 1948, il effectue ses débuts au festival de Salzbourg et à la Scala de Milan (*Les Noces de Figaro*) et commence à diriger en Amérique latine. Entre la fin de l'année 1947 et 1950, il est invité régulièrement par l'Orchestre philharmonique de Vienne, mais cette collaboration cesse à la suite d'un différend avec Wilhelm Furtwängler, qui était alors à la tête des concerts des Wiener Philharmoniker. L'année 1950 voit sa nomination comme directeur artistique du festival de Lucerne et comme directeur à vie des Wiener Singverein (Société des amis de la musique de Vienne), où il succède à Furtwängler. Au cours de la saison 1950-1951, il signe ses propres mises en scène (tout en dirigeant) de *Tannhäuser* et de *Don Giovanni* à la Scala de Milan ; jusqu'en 1957, il y montera également *Fidelio, Le Chevalier à la rose*, *I Trionfi* (Carl Orff), *Lucia di Lammermoor*, *Les Noces de Figaro, Carmen, Salomé, La Flûte enchantée* et *Falstaff*. Pour la réouverture du festival de Bayreuth, en 1951, il dirige *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* et la *Tétralogie*. L'année suivante, en désaccord avec Wieland Wagner, il quitte le festival après y avoir dirigé *Tristan et Isolde*.

En 1954, à la mort de Furtwängler, qu'il a remplacé au pied levé, il est nommé chef à vie de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Dès 1955, il effectue avec son nouvel orchestre une tournée houleuse aux États-Unis. L'année suivante, il est nommé directeur artistique du festival de Salzbourg (1956-1960). Il succède à Karl Böhm au même poste à la tête de l'Opéra de Vienne (1957-1965),

Copyrighted material

où il instaure une étroite collaboration avec la Scala de Milan et continue à réaliser ses propres productions.

En 1958, il divorce d'Anita Gütermann et épouse un mannequin français, Éliette Mouret.

À l'Opéra de Vienne, où il a remplacé le système traditionnel du répertoire par celui de la *stagione*, sa direction autoritaire provoque des incidents de plus en plus fréquents ; le budget s'élève à des sommes astronomiques et il rompt finalement toutes ses attaches avec la capitale autrichienne en 1964 pour rejoindre le directoire du festival de Salzbourg (1965-1988). Il se consacre alors exclusivement à l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il emmène en tournée dans le monde entier et avec lequel il entreprend une impressionnante série d'enregistrements pour la Deutsche Grammophon : en 1959, il a renoué avec cette firme, pour laquelle il enregistre en exclusivité depuis 1964 (il enregistrera à nouveau pour E.M.I. à partir du milieu des années 1970). On peut considérer que commence à cette époque la phase essentielle de sa carrière sur le plan médiatique. Il travaille à des projets de films musicaux, notamment avec Henri Georges Clouzot et François Reichenbach, et fonde sa propre firme cinématographique, la Cosmotel, pour laquelle il enregistre une série de huit opéras pour le grand écran, inaugurée par *La Bohème*, mise en scène par Franco Zeffirelli. En 1968, il crée la fondation Karajan, qui organise un concours international consacré à la direction d'orchestre et aux orchestres de jeunes, une académie d'orchestre avec les chefs de pupitres de l'Orchestre philharmonique de Berlin et un institut de recherche sur la psychologie musicale à Salzbourg.

Entre-temps, il a trouvé un nouveau terrain qui lui permet de poursuivre l'action qu'il avait entreprise à l'Opéra de Vienne : à

Copyrighted material

Pâques de 1967, il inaugure un nouveau festival dans sa ville natale, où il met en scène et dirige lui-même chaque année un ouvrage lyrique qui est enregistré auparavant ; il débute avec la *Tétralogie*. Ce festival sera prolongé, à partir de 1973, par une série de concerts symphoniques à la Pentecôte. Entre 1969 et 1971, il succède à Charles Münch à la tête de l'Orchestre de Paris, avec le titre de conseiller artistique ; mais l'aventure tourne court, Karajan ne parvenant pas à obtenir les conditions de travail qu'il souhaite et les autorités françaises lui reprochant le peu de temps qu'il peut consacrer à un orchestre aussi jeune.

En 1977, il renoue avec 1'Opéra de Vienne, où sont reprises ses productions salzbourgeoises.

Passionné par la vidéo, il enregistre, entre 1970 et 1982, une vingtaine d'opéras pour la firme munichoise Unitel avant de fonder sa propre société, Telemondial, à Monte-Carlo, en 1983.

Mais il doit lutter contre une polyarthrite qui l'empêche progressivement de marcher ; malgré deux opérations (1975 et 1983), il doit se résoudre à diriger assis à partir de 1985. À Berlin, il entre en conflit avec les musiciens à propos de la nomination de la clarinettiste Sabine Meyer, qu'il avait engagée en 1982 et qui démissionne deux ans plus tard. Karajan menaçant de réduire ses activités aux douze concerts annuels prévus dans son contrat, les choses s'arrangent, provisoirement seulement puisque, en avril 1989, il annonce qu'il cesse ses fonctions à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Un an auparavant, il avait choisi de se retirer du directoire du festival de Salzbourg, où il devait pourtant diriger les représentations d'*Un bal masqué* de Verdi. L'histoire s'est arrêtée en plein vol, quelques jours avant la première.

Copyrighted material

• L’homme médiatique

Les traits essentiels du caractère de Karajan transparaissent dans sa biographie : une volonté incontournable, une autorité intraitable, une recherche constante de la perfection. Chaque étape de sa carrière lui permet de se placer pour les décennies futures : à Ulm, il songe déjà à Salzbourg ; à Aix-la-Chapelle, il trouve un tremplin pour Berlin et, pendant qu’il est interdit de direction publique à Vienne, il y enregistre quelques-uns de ses meilleurs disques. Patiemment, il attend la succession de Furtwängler, car il sait qu’elle lui est dévolue. Son passage à la Scala prépare son arrivée à l’Opéra de Vienne ; plus tard, il fera des Berliner Philharmoniker les principaux acteurs du festival de Pâques à Salzbourg, pour régler ses comptes avec les Viennois.

La personnalité de Karajan agaçait ou fascinait, mais elle ne laissait jamais indifférent. Aux antipodes du cliché traditionnel de l’artiste, il apparaissait davantage sous les traits d’un homme d’affaires qui avait soigneusement construit son empire au fil des années : en 1984, les musiciens berlinois ont cédé devant lui car ils savaient quelle masse de royalties ils perdraient si Karajan cessait d’enregistrer avec eux. Le jet privé, le yacht, les voitures de sport, Saint-Tropez font partie du personnage. Il possédait un sens inné de la communication et a été le premier interprète classique à comprendre que la musique devait sortir de son sanctuaire pour s’engager dans les différents domaines médiatiques.

• Le chef charismatique

Mais Karajan est aussi l’une des figures marquantes de la direction d’orchestre. Il possédait un charisme qui envoûtait les musiciens et lui permettait de mener avec eux cette recherche constante de la

Copyrighted material

perfection. Contrairement à ce que laisse entendre une certaine légende, il n'a pas bâti l'Orchestre philharmonique de Berlin : Furtwängler lui avait laissé un outil de très haut niveau. Il en a fait un orchestre moderne, probablement plus subtil dans le domaine du raffinement sonore et capable de s'adapter à tous les répertoires. Mais, surtout, il est parvenu à créer entre ses musiciens et lui une complicité proche de l'osmose et qui se traduit par une exceptionnelle homogénéité.

Karajan aimait à découvrir de jeunes solistes dont il aidait les débuts en les accompagnant (Christoph Eschenbach, Gundula Janowitz, Hildegard Behrens, Agnes Baltsa, Anne-Sophie Mutter, François-René Duchâble, Evgeni Kissin...). À l'inverse, la musique contemporaine ne semblait pas l'attirer beaucoup. Parmi les quelques créations qu'il a dirigées figurent des œuvres de Rudolf Wagner-Régeny (*Die Bürger von Calais*, « Les Bourgeois de Calais », 1939), de Gottfried von Einem (*Concerto pour orchestre*, 1944), de Carlf Orff (*Trionfo di Afrodite*, « Le Triomphe d'Aphrodite », 1953 ; *De Temporum finae comoedia*, 1973), de Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1953), de Fritz Leitermeyer (*Rhapsodische Skizzen*, 1963) et de Hans Werner Henze (*Antifone*, 1962). Mais il était surtout un homme de répertoire, qu'il n'a cessé de remettre sur le métier (il a enregistré l'intégrale des symphonies de Beethoven à cinq reprises) : après la profondeur des années 1950, son approche gagne en brillant et en spectaculaire, avec une certaine dureté, puis il semble s'enfermer dans un univers de vitesse mal adapté à cette alchimie du son qui s'impose sans cesse davantage chez lui. C'est ce dernier visage qui triomphera ; il saura même le pousser jusqu'à la transparence, sans jamais perdre cette vision dramatique ni cette sensualité qui permettent d'identifier ses interprétations à toute les époques de sa vie. « Il a créé un son d'orchestre qui est tout à fait représentatif de

Copyrighted material

sa personnalité », a écrit Claudio Abbado, son successeur à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Alain PÂRIS

Bibliographie

H. Von karajan, *Mein Lebensbericht*, avec la collaboration de Franz Endler, Jugend und Volk Edition, Vienne, nouv. éd. 1988 (trad. franç. par Rosemarie Demé-Ahr et Marie-Jo Goedert, *Histoire de ma vie*, Carrère, Paris, 1988).
C. Alby & A. Caron, *Karajan : l'homme qui ne rêvait jamais*, Arte-Mille et une nuits, Paris, 1999
R. Bachmann, *Karajan : Anmerkungen zu einer Karriere*, Econ, Düsseldorf, 1983
P. Csobádi dir., *Karajan oder die kontrollierte Ekstase*, Neff, Vienne, 1988
F. Endler, *Karajan : eine Biographie*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1992
b. Gavoty, *Herbert von Karajan*, Kister, Genève, 1955
E. Haeussermann, *Herbert von Karajan, eine Biographie*, Goldmann, Munich, 1983
J. Hunt, *Philharmonic autocrat : Herbert von Karajan 1908-1989*, Hunt, Londres, 1993
K. Lang, *Herbert von Karajan. Der philharmonische Alleinherrscher*, M-und-T-Verlag, Zurich, 1992 (*The Karajan Dossier*, Faber & Faber, Londres, 1992)
J. Lorcey, *Herbert von Karajan*, P.A.C., Paris, 1978
R. Osborne, *Conversations with Karajan*, Oxford Univ. Press, Londres, 1989 ; *Herbert von Karajan : a Life in Music*, Pimlico, Londres, 1999
G. Pugliese, *Herbert von Karajan : gli anni alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milan, 2000
P. Robinson, *Karajan*, Lester and Orpen, Toronto, 1975
C. Spiel dir., *Anekdoten um Herbert von Karajan*, Bechtle, Munich, 1968
J. Stenzl, *Herbert von Karajan : Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, Pustet, Salzbourg, 2008
W. Thärichen, *Paukenschläge : Furtwängler oder Karajan ?*, M-und-T-Verlag, Zurich, 1987 (trad. de l'allemand par Isabelle Ricard, *Furtwängler ou Karajan*, Bernard Coutaz, Arles, 1990)

Copyrighted material

P. UEHLING, *Karajan : eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2006
R. VAUGHAN, *Herbert von Karajan, a Biographical Portrait*, Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1986 (trad. franç. G. Monsaingeon, *Karajan*, Pierre Belfond, Paris, 1988)
B. W. WESSLING, *Herbert von Karajan : eine kritische Biographie*, W. Heyne, Munich, 1994.

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, intégrale des neuf symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin (1984-1985) ; *Symphonie n° 9*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Martha Höffgen, Julius Patzak, Hans Hotter, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Vienne (1947)
J. BRAHMS, intégrale des quatre symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin (1977) ; *Symphonie n° 4*, Philharmonia Orchestra (1977) ; *Un Requiem allemand*, avec Anna Tomowa-Sintow, José Van Dam, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Berlin (1976)
D. CHOSTAKOVITCH, *Symphonie n° 10*, Orchestre philharmonique de Berlin (1982)
A. DVOŘÁK, *Concerto pour violoncelle*, avec Mstislav Rostropovitch, Orchestre philharmonique de Berlin (1968)
F. LEHÁR, *La Veuve joyeuse*, avec Elizabeth Harwood, Teresa Stratas, René Kollo, Werner Hollweg, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1972)
G. MAHLER, *Symphonie n° 5*, Orchestre philharmonique de Berlin (1973)
W. A. MOZART, *Concerto pour piano K 467*, avec Dinu Lipatti, Orchestre du festival de Lucerne (1950) ; *Les Noces de Figaro*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Erich Kunz, George London, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (1950) ; *Grand-Messe en ut mineur*, avec Barbara Hendricks, Janet Perry, Peter Schreier, Benjamin Luxon, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Berlin (1982)
G. PUCCINI, *La Bohème*, avec Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Orchestre philharmonique de Berlin (1972-1973)
A. SCHÖNBERG, *La Nuit transfigurée*, Orchestre philharmonique de Berlin (1973)
R. SCHUMANN, *Concerto pour piano*, avec Dinu Lipatti, Philharmonia Orchestra (1948)

Copyrighted material

J. SIBELIUS, *Finlandia*, *Valse triste*, *Tapiola*, *Le Cygne de Tuonela*, Orchestre philharmonique de Berlin (1964-1967)
R. STRAUSS, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Orchestre philharmonique de Berlin (1984) ; *Don Quichotte*, avec Mstislav Rostropovitch, Orchestre philharmonique de Berlin (1975) ; *Ariane à Naxos*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Rita Streich, Rudolf Schock, Karl Dönch, Hermann Prey, Philharmonia Orchestra (1954) ; *Le Chevalier à la rose*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelmann, Eberhard Wächter, Paul Kuen, Teresa Stich-Randall, Philharmonia Orchestra (1956)
R. WAGNER, *Parsifal*, avec Kurt Moll, José Van Dam, Peter Hofmann, Dunja Vejzovic, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1981) ; *La Tétralogie*, avec Gundula Janowitz, Régine Crespin, Josephine Veasey, Jon Vickers, Martti Talvela, Thomas Stewart, Helga Dernesch, Helge Brilioth, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1966-1969) ; *Le Vaisseau fantôme*, avec Kurt Moll, José Van Dam, Peter Hoffmann, Dunja Vejzovic, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Berlin (1984)
C. M. VON WEBER, *Ouvertures*, Orchestre philharmonique de Berlin (1972).
La traduction française du livre de Roger Vaughan comporte une discographie et une filmographie établies par Philippe A. Autexier. On pourra également se reporter à l'article de Rémy Louis, André Tubeuf et Jean Roy « Herbert von Karajan. Une discographie sélective », publié dans la revue *Diapason-Harmonie*, nº 352, sept. 1989, ainsi qu'à *Herbert von Karajan : a Discography*, General Gramophone Publications, Harrow, 1978.

Copyrighted material

KATCHEN JULIUS (1926-1969)

Le pianiste américain Julius Katchen naît à Long Branch (New Jersey) le 15 août 1926, dans une famille d'origine russe. Sa grand-mère lui donne une formation musicale – pianistique et théorique – très poussée, tandis qu'un précepteur se charge de son éducation générale. La réputation de cet enfant prodige s'étend très vite. À onze ans, il joue le *Concerto pour piano n° 20*, en *ré* mineur, K 466, de Mozart avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette d'Eugène Ormandy. Ses parents préfèrent cependant interrompre l'exhibition de ses dons précoces afin qu'il mène des études supérieures de littérature anglaise et de philosophie au très huppé Haverford College, en Pennsylvanie, dont il sort diplômé en 1946. Les seules leçons de piano « académiques » qu'il reçoit durant ces années sont celles que lui prodigue David Saperton à New York. Le gouvernement français lui accorde une bourse – non pas pour ses dons pianistiques mais pour son brillant parcours universitaire – et il s'installe en 1946 à Paris. Il s'y marie cette même année.

Démarre alors une impressionnante carrière internationale ; la firme Decca lui offre, à moins de vingt ans, un contrat d'enregistrement exclusif. Les tournées se multiplient, de même que les rencontres avec les plus grands chefs : Otto Klemperer, Eugen Jochum, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Georg Solti, Rafael Kubelik, Eduard van Beinum, John Barbirolli, Paul Kletzki... Julius Katchen tient le piano dans le célèbre enregistrement de *Petrouchka* de Stravinski que Pierre Monteux réalise en 1956 à la tête de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. Il grave les deux concertos pour piano de Brahms avec l'Orchestre

Copyrighted material

symphonique de Londres dirigé par Pierre Monteux (*Premier Concerto*, 1959) et János Ferencsik (*Deuxième Concerto*, 1960). Le chef d'orchestre avec lequel il éprouve le plus d'affinités est sans doute István Kertész, qui, à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, enregistre avec lui la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin (1958), le *Concerto en la mineur* d'Edvard Grieg (1962), le *Troisième Concerto pour piano* de Béla Bartók (1965), le *Troisième Concerto pour piano* de Serge Prokofiev (1968), le *Concerto pour piano* en *sol* majeur (1965) et le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel (1968). Il grave, avec le compositeur dirigeant l'Orchestre symphonique de Londres, *Diversions*, pour piano (main gauche), de Benjamin Britten (1954). Julius Katchen crée en 1954 le *Deuxième Concerto pour piano* du compositeur américain Ned Rorem, avec lequel il s'est lié d'amitié et dont la *Deuxième Sonate pour piano* figure à son répertoire. Pablo Casals l'invite à Prades en 1961 et en 1966, année qui lui permettra de jouer en sonate et en trio avec le violoniste David Oïstrakh et le grand violoncelliste catalan, dont ce sera la dernière apparition en France.

Le nom de Julius Katchen reste cependant lié de manière indissoluble à celui de Brahms, dont il jouera fréquemment l'intégrale de l'œuvre pour piano seul, notamment lors d'une célèbre série de quatre récitals donnés au Wigmore Hall de Londres du 12 au 22 avril 1964. De 1962 à 1966, il réalise le premier enregistrement intégral de cette œuvre pour piano seul, événement qui est salué en 1967 par un grand prix du disque de l'académie Charles-Cros.

À ses débuts, Julius Katchen s'était fait connaître par une stupéfiante virtuosité qui se riait des pièges tendus par Moussorgski (*Les Tableaux d'une exposition*, 1951), Liszt (*Mephisto-Valse n^{0} 1*,

Copyrighted material

1953), Balakirev (*Islamey*, dont il grave en 1954 une version éblouissante) ou Stravinski (*Petrouchka*, 1956). Brahms révèle pleinement la profondeur d'analyse, la palette de couleurs et la souplesse de phrasé d'un artiste rare, à la fois sensible et passionné. Mais la maladie le mine. Il n'a que le temps d'effectuer une dernière tournée aux États-Unis (1967) et d'enregistrer – avec Josef Suk (violon) et Janos Starker (violoncelle) – les trois sonates pour violon et piano (Londres, mars 1967) ainsi que les trios pour piano, violon et violoncelle *n°* *1*, *2* et *3* de Brahms (Snape Maltings, juillet 1968), qui marquent encore la discographie. La leucémie l'emporte à Paris le 29 avril 1969, à l'âge de quarante-deux ans.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KEMPFF WILHELM (1895-1991)

Introduction

Sa longévité en avait fait une figure de légende du piano. Wilhelm Kempff incarnait tout ce que la tradition allemande peut avoir d'intemporel : un tempérament profondément classique mis au service d'un sens peu commun de l'improvisation qu'il tirait de sa formation d'organiste et qui faisait de chacune de ses interprétations une véritable recréation.

• Dans la lignée de Beethoven

Né à Jüterbog (Brandebourg) le 25 novembre 1895 dans une famille d'organistes luthériens, Wilhelm Kempff commence très jeune l'étude du piano et de l'orgue avec son père, lui-même compositeur et organiste titulaire de l'église Saint-Nicolas de Potsdam. Il travaille ensuite avec Ida Schmidt-Schlesicke et obtient deux bourses qui lui permettent d'entrer, à l'âge de neuf ans, à la Hochschule für Musik de Berlin, où il est l'élève de Heinrich Barth (piano) et de Robert Kahn (composition). Il mène simultanément des études universitaires (philosophie et histoire de la musique). En 1916, il remporte les prix Mendelssohn de piano et de composition qui lui ouvrent les portes de la carrière : il débute en 1918 avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Arthur Nikisch dans le *Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven. Il se produira régulièrement avec cet orchestre jusqu'en 1979.

Copyrighted material

Kempff est engagé pour accompagner à l'orgue, au cours d'une tournée, le chœur de la cathédrale de Berlin. Entre 1924 et 1929, il est directeur de la Musikhochschule de Stuttgart, où il enseigne également le piano. À cette époque, il fait une brève incursion dans le domaine de la direction d'orchestre en dirigeant l'une des premières exécutions de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, dans la version de Wolfgang Gräser (1928). Mais c'est une carrière de pianiste qui s'ouvre devant lui, avec chaque année de courtes périodes consacrées à l'enseignement ; l'été, il donne des cours au Marmorpalais, à Potsdam, en compagnie d'Edwin Fischer, de Walter Gieseking et d'Elly Ney (1931-1941). En 1934, il effectue sa première tournée en Amérique du Sud, en 1936 au Japon et en 1938 en France (salle Gaveau, 9 nov. 1938).

Après la Seconde Guerre mondiale, Potsdam se trouve en zone soviétique et Kempff décide de se fixer en Bavière, à Thurnau. Les autorités américaines lui imposent quelque temps de silence, qu'il consacre à la composition, et il fait sa rentrée à Paris en 1948. Il donne son premier concert à Londres en 1951. Pablo Casals l'invite à jouer avec lui au festival de Prades. En 1957, il se produit pour la première fois avec Yehudi Menuhin, à Athènes. La même année, un mécène italien met à sa disposition la Casa Orfeo à Positano, au sud de Naples : il y crée un cours d'interprétation de l'œuvre pour piano de Beethoven, auquel participeront notamment Éric Heidsieck, Robert Riefling, Ventsislav Yankoff, Idil Biret, David Lively, Mitsuko Uchida, Gerhard Oppitz. Après avoir longtemps refusé de jouer aux États-Unis, il fait des débuts triomphaux à New York en 1964.

Au début des années 1970, son état de santé le contraint à une activité réduite. Mais il revient sur le devant de la scène dès 1974 et

Copyrighted material

il continuera à jouer en public jusqu'en 1984, date à laquelle il se retire à Positano. Il y meurt le 23 mai 1991.

• Rigueur et recréation

Kempff s'était imposé comme l'un des plus grands interprètes beethovéniens de son temps. Il rappelait volontiers la filiation qui le reliait à Beethoven : « J'ai été élève de Barth qui avait eu comme maître Hans von Bülow dont on sait qu'il bénéficia de l'enseignement de Liszt, lui-même de Carl Czerny qui eut le privilège de travailler sous la direction de notre grand Beethoven. »

En plus de soixante-cinq ans de carrière, la démarche de Kempff a évolué sensiblement et les disques en attestent, puisqu'il a commencé à enregistrer au cours des années 1920. Mais une constante domine : la rigueur classique sans cesse recréée par le sens de l'improvisation et une étonnante imagination, la simplicité au service de la poésie. L'approche interprétative de Kempff repose sur sa formation d'organiste et de compositeur ; sa lecture du texte est une lecture d'ensemble très rigoureuse qui n'isole aucun élément spécifique hors de son contexte. La construction reste omniprésente même si elle semble beaucoup moins évidente que chez Wilhelm Backhaus ou Claudio Arrau, peut-être plus véritablement germaniques que Kempff. Il y a dans la nature de Kempff une contradiction entre ses racines prussiennes et cette faculté intarissable à recréer un texte. Le dilemme se retrouve dans le domaine religieux, où le chrétien convaincu qu'il était se trouve dérouté par la rigueur du luthéranisme, qui lui semble épouser trop étroitement la discipline prussienne.

Le miracle de la personnalité de Kempff est d'être parvenu à cette synthèse unique entre classicisme et improvisation. Jusqu'à la

Copyrighted material

Seconde Guerre mondiale, le second aspect dominait généralement : fougue de la jeunesse, moyens techniques mieux assurés... Mais, au fil des années, la crinière du lion blanchit, l'homme qui s'avance sur scène avec une noblesse un peu hautaine prend du recul ; il est devenu un grand seigneur ; il semble perdu dans un univers lointain, les yeux fixés devant lui, quelque part vers la pointe du piano, où personne n'a accès. C'est pourtant de sa rencontre avec le public que naissent ses interprétations les plus exceptionnelles. Le poète parle, il s'impose avec calme, dépouillement, excès parfois, absence aussi, car, pour recevoir quelques instants d'émotion exceptionnelle, il faut accepter de vivre des moments moins étonnants. Le jeu devient plus limpide, le legato, hérité du toucher de l'orgue, égal comme du velours, se colore de mille façons avec des nuances impalpables, les basses s'ancrent profondément dans le grave de l'instrument et la polyphonie offre une transparence parfaite : sous les doigts de Kempff, une fugue semble lisible comme sur le papier ! Puis il découvre les sonates de Schubert, un univers qui lui avait échappé jusqu'alors et où son sens poétique s'épanouit à merveille.

Kempff possédait un répertoire considérable, certes concentré autour de l'œuvre de Beethoven (il a enregistré trois intégrales des sonates pour piano et deux des cinq concertos). Mais il jouait aussi la quasi-totalité de l'œuvre pianistique de Jean-Sébastien Bach, de Mozart, de Schumann, dont il avait entièrement revu l'édition de Clara Schumann (Éditions Breitkopf u. Härtel, 1952), de Schubert (son intégrale des sonates reste une référence) et de Brahms. Il aimait également inscrire à ses programmes les pages les plus poétiques de Chopin et de Liszt ou des pièces de Couperin, de Rameau et de Scarlatti qui lui permettaient de laisser libre cours à son sens de la miniature et de la confidence. La musique de chambre a toujours occupé une place essentielle dans sa vie ; il a

Copyrighted material

joué avec le violoncelliste Paul Grümmer et le violoniste Georg Kulenkampff ; il a accompagné les cantatrices Lotte Lehmann et Germaine Lubin. Plus tard, ses partenaires furent Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier, Pablo Casals, Christian Ferras et l'Amadeus Quartet. Pour le bicentenaire de la naissance de Beethoven (1970), il retrouvait Yehudi Menuhin et formait, au disque, un nouveau trio avec Henryk Szeryng et Pierre Fournier. L'espace de quelques soirées, son chemin croisa celui de Mstislav Rostropovitch ou de Dietrich Fischer-Dieskau.

• Kempff compositeur

Le compositeur laisse une œuvre abondante, mais mal connue, qui s'inscrit dans le prolongement esthétique de Brahms avec un sens de l'humour et du clin d'œil assez prononcé : quatre opéras – *Die Flöte von Sanssouci* (1918), *König Midas*, d'après Wieland (1930), *Familie Gozzi* (1934), représenté au San Carlo de Naples, *Die Fasnacht von Rottweil* (1937) ; un ballet, *Der Spiegel des Hamlet* (1947) ; un concerto pour violon (créé par G. Kulenkampff, 1932), deux concertos pour piano (1915 et 1927), deux symphonies (n° 1, 1923 ; n° 2 créée par Furtwängler au Gewandhaus de Leipzig en 1926), un oratorio sur un poème d'Ernst Wiechert (*Deutsche Passion*, op. 40), une cantate dramatique (*Deutsches Schicksal* – « Destin allemand », 1937), l'*Ouverture fédéricienne* (1935), la *Suite arcadique* pour orchestre de chambre, d'après Watteau (1939), deux quatuors à cordes (1942) et de nombreuses pièces pour piano, qu'il jouait parfois au cours de ses concerts. Il a également transcrit pour le piano des extraits de cantates, des pièces d'orgue et instrumentales de Jean-Sébastien Bach, notamment la *Siciliana* de la *Troisième Sonate pour flûte et clavecin*, popularisée par l'enregistrement qu'en fit Dinu Lipatti.

Copyrighted material

Ce besoin d'adapter pour le piano les pages qu'il chérissait particulièrement reflète l'ouverture d'esprit de cet humaniste pour qui n'existait aucune barrière instrumentale ou culturelle. Kempff aimait autant Homère que les églises romanes ou la photographie et avait conscience du rôle que l'artiste pouvait jouer dans la société contemporaine pour lutter contre sa déshumanisation. Un être pur qui justifie cette phrase maintes fois répétée : « Les autres, on les applaudit ; Kempff, on l'aime. »

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. GAVOTY & R. HAUERT, *Wilhelm Kempff*, Kister, Genève, 1954

J. HUNT, *Giants of the Keyboard : Kempff, Gieseking, Fischer, Backhaus, Schnabel*, John Hunt, Exeter (G.-B.), 1994

W. KEMPFF, *Unter dem Zimbelstern*, Piper, Stuttgart, 1952, 2e éd. Laaber Verlag, Laaber, 1978 (trad. franç. A. Tournier, *Cette Note grave... : les années d'apprentissage d'un musicien*, Plon, Paris, 1955) ; *Was ich hörte, was ich sah : Reisebilder eines Pianisten*, Piper, Munich, 1981, nouv. éd. 1985

K. LINSENMEYER, *Wilhelm Kempff : Lebensskizzen eines grossen Pianisten*, Noetzel, Wilhelmshaven, 2006.

Copyrighted material

KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)

L’histoire n’aurait peut-être pas retenu le nom de ce compositeur s’il n’avait joué un rôle déterminant dans l’application de la politique stalinienne en matière culturelle.

Tikhon Nikolaïevitch Khrennikov voit le jour à Elets, en Russie centrale (*oblats* de Lipetsk), le 10 juin (28 mai, ancien style) 1913, dans une famille modeste où tout le monde joue de la guitare russe ou de la mandoline et chante des chansons paysannes. Il commence à étudier le piano avant de partir pour Moscou en 1929, où Mikhail Gnessine l’accepte comme élève au sein du Technicum musical qu’il vient de fonder. Khrennikov travaille le piano avec Ephraïm Hellman et l’écriture avec Genrik Litinski. Il entre ensuite au Conservatoire de Moscou en 1932, où il étudie le piano avec Heinrich Neuhaus et la composition avec Vissarion Chebaline. En 1933, il joue en soliste à Moscou sa première œuvre importante, un concerto pour piano. Diplômé du Conservatoire de Moscou en 1936, Khrennikov poursuit ses études avec Chebaline. Il se fait remarquer avec une musique de scène pour la pièce de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien* (1936), représentée au théâtre Vakhtangov. Son premier opéra, *Les Frères*, rebaptisé plus tard *Dans la tempête* (1939), est tiré d’un roman de Nikolaï Virta, *Solitude*, que Staline appréciait particulièrement. Khrennikov est attaché au corps musical de l’Armée rouge, qu’il suit pendant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale.

Copyrighted material

La carrière politique de Khrennikov se développe à partir de 1947, lorsqu'il entre au parti communiste et devient député du Soviet suprême. Un an plus tard, Staline le nomme secrétaire général de l'Union des compositeurs soviétiques ; en 1949, il devient président de la section musique pansoviétique pour les échanges culturels avec l'Europe et les États-Unis. Figure marquante du pouvoir en matière artistique, il applique avec rigueur les décisions du parti, notamment la ligne du réalisme socialiste définie par Andreï Jdanov. C'est lui qui est aux commandes lorsque Chebaline – son propre maître –, Khatchaturian, Prokofiev, Chostakovitch ou Rostropovitch seront victimes de diktats arbitraires qui feront date. Il remet « dans le droit chemin » les compositeurs accusés de « formalisme et de décadence populaire », considérés comme trop novateurs ou trop éloignés des valeurs artistiques de la culture russe. En 1974, c'est Alfred Schnittke qui est la cible de ses foudres, bien qu'il l'ait aidé à se faire jouer à ses débuts. En 1979, il s'en prend à Elena Firsova, Dmitri Smirnov, Alexandre Knaïfel, Viktor Sousline, Viatcheslav Artiomov, Sofia Goubaïdoulina, Valentin Silvestrov et Edison Denisov, compositeurs trop novateurs pour la tendance officielle et qu'il accuse d'avoir laissé jouer leurs œuvres hors d'U.R.S.S. Tous les festivals internationaux qui se déroulent en Union soviétique relèvent de son autorité, comme le fameux concours Tchaïkovski.

Habile politicien, Khrennikov traversera sans perdre ses fonctions les différents changements de pouvoir jusqu'à la chute de l'Union soviétique. En 1961, il commence à enseigner au Conservatoire de Moscou, où il devient professeur en 1966. Héros du travail socialiste en 1973, il reçoit le prix Lénine en 1974. Malgré cette activité politique et administrative intense, il continue de composer, dans un style qui illustre la ligne dont il est le défenseur : mélodie fluide, lyrisme vibrant, référence à la musique

Copyrighted material

populaire, orchestration brillante et colorée. Le programme de sa *Deuxième Symphonie* constitue une véritable déclaration d'intention : « La volonté irrésistible de vaincre l'ennemi fasciste ». Parmi la dizaine d'ouvrages lyriques qu'il a composés, il faut retenir son opéra d'après le roman de Gorki *La Mère* (Bolchoï, 1957). Ses divers concertos, brillants et qui mettent en valeur les solistes, ont bénéficié de la notoriété de ses interprètes : Leonid Kogan pour les deux concertos pour violon (1959 et 1975), Mstislav Rostropovitch (avant que celui-ci ne prenne fait et cause pour Soljenitsyne et soit mis au ban de la société musicale soviétique) pour le *Premier concerto pour violoncelle* (1964). Khrennikov a été l'interprète de ses trois concertos pour piano (composés en 1933, 1970 et 1982) et ses quatre symphonies ont été jouées régulièrement. Khrennikov meurt à Moscou le 14 août 2007.

Sensible aux sirènes du pouvoir, Khrennikov savait manier la carotte et le bâton avec habileté. Ses défenseurs ont souvent prétendu que si un autre avait occupé les mêmes fonctions, la situation aurait pu être pire pour les compositeurs soviétiques. Certes, aucun n'a fini au goulag. Mais, pour ne citer qu'un seul exemple, Schnittke s'est vu refuser dix-neuf fois consécutives l'autorisation de sortie d'U.R.S.S. Chostakovitch, qui était devenu son ennemi mortel depuis que celui-ci lui avait fait quelques remarques sur sa musique, a écrit à son sujet un pamphlet en forme de cantate, *Rayok*, resté secret au-delà de la mort de son auteur, puisque l'œuvre ne fut jouée en public qu'en 1989. Autant d'éléments révélateurs d'un climat de terreur peu propice à la création artistique.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)

Une voix parmi les plus phénoménales par l'ampleur, la variété des couleurs, la capacité d'adaptation aux styles et aux tessitures les plus divers. Alexander Kipnis s'est illustré dans les répertoires de basse chantante aussi bien que de basse profonde et même de baryton : il fut Valentin (*Faust* de Gounod) et Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* de Wagner). Il a chanté en allemand, en italien, en français et en russe. Il a interprété les rôles bouffes – le Baron Ochs (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) ou Leporello (*Don Giovanni* de Mozart), comme les rôles tragiques – Gurnemanz (*Parsifal* de Wagner) ou Filippo II (*Don Carlo* de Verdi). L'artiste était sans frontières et sans limites. Destin hors du commun pour ce fils d'une pauvre famille de juifs ukrainiens, né à Jitomir, en Ukraine, le 1er février (ancien style, 13 février nouveau style) 1891. Après des études de chant à Varsovie et à Berlin, il débute à Hambourg, puis à Wiesbaden. Dès l'après-guerre, il est engagé comme première basse par l'Opéra d'État de Berlin, et s'impose dans les grands rôles wagnériens et verdiens. Dans les années 1920, sa carrière devient internationale. Il se produit sur les plus grandes scènes, et devient l'hôte régulier de Bayreuth et de Salzbourg. Fuyant l'Allemagne pour les États-Unis, il se consacre notamment à l'opéra russe et incarne en 1943 son premier Boris. Outre la splendeur du timbre et la ductilité de l'émission, son intelligence expressive lui permettait des caractérisations saisissantes. Mais il pouvait aussi adapter ses moyens immenses à Mozart comme au monde du lied, où il sut parler naturellement l'idiome de Hugo Wolf et se faire le champion convaincu de Brahms.

Copyrighted material

Devenu citoyen américain en 1931, Alexander Kipnis est mort à Westport (Connecticut), le 14 mai 1978.

Philippe DULAC

Copyrighted material

KIRKPATRICK RALPH (1911-1984)

Introduction

Rarement le nom d'un interprète et celui d'un compositeur auront été aussi intimement liés que ceux de Ralph Kirkpatrick et de Domenico Scarlatti. Sans se consacrer totalement à l'œuvre pour clavecin de Domenico Scarlatti, Kirkpatrick a joué un rôle essentiel pour diffuser, approfondir et moderniser les connaissances que l'on possédait sur ce musicien, établissant notamment un nouveau catalogue de ses sonates pour clavecin dans lequel l'initiale K. (Kirkpatrick) a remplacé le L. d'Alessandro Longo (1864-1945), son prédécesseur en la matière.

• Un découvreur

Né à Leominster, dans le Massachusetts, le 10 juin 1911, Ralph Leonard Kirkpatrick étudie le piano et l'écriture à l'université Harvard, où il obtient le diplôme de Bachelor of Arts en 1931. L'année précédente, il a fait ses débuts à Cambridge (Mass.). Attiré par le clavecin et par la musique ancienne, il passe les années suivantes en Europe, où il bénéficie de l'enseignement de Nadia Boulanger et de Wanda Landowska à Paris, d'Arnold Dolmetsch à Haslemere, en Angleterre, de Heinz Tiessen à Berlin et de Günther Ramin à Leipzig. En 1933 et 1934, il enseigne au Mozarteum de Salzbourg.

Copyrighted material

En 1937, une bourse Guggenheim lui permet d'entamer des recherches approfondies sur l'interprétation de la musique de chambre aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il séjourne en Italie et en Espagne, où il découvre bon nombre de documents inédits sur Domenico Scarlatti remettant en cause les connaissances que l'on possédait alors sur ce maître du clavier. Mais ses travaux ne se limitent pas à son musicien de prédilection, puisqu'il publie en 1938 une édition critique des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach.

De 1938 à 1946, il dirige le festival de Williamsburg, en Virginie, et, à partir de 1940, il fait partie du corps enseignant de l'université Yale, où il sera professeur de 1965 à 1976. En 1963, il devient membre de l'American Academy of Arts and Sciences et, l'année suivante, professeur à l'université de Californie à Berkeley.

• La musicologie au service de l'interprétation

En 1953, Ralph Kirkpatrick réalise ses premiers travaux sur Domenico Scarlatti, en publiant simultanément une édition critique d'une sélection de soixante sonates pour clavecin et la biographie-catalogue qui fait autorité depuis lors (*Domenico Scarlatti*). En 1959, il publie en fac-similé le *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann Bach et, en 1971, toujours en fac-similé, l'intégrale des sonates de Domenico Scarlatti.

La carrière d'instrumentiste de Kirkpatrick ne se limite pourtant pas à jouer les œuvres de ce musicien. Passionné de Jean-Sébastien Bach, dont il enregistre l'intégrale des œuvres pour clavier (à l'exception des pièces pour orgue), il se situe dans la descendance directe de Wanda Landowska en cherchant à redonner aux musiques

Copyrighted material

originellement destinées au clavecin leur véritable visage. Son approche est plus rigoureuse, dépouillée de certains excès „début de siècle“, mais elle ne manque jamais de vie. Kirkpatrick était un adepte de la rythmique, recherchant parfois une certaine bravoure sans sortir de la rigueur stylistique qui s'imposait dans les années 1950.

Le choix des instruments était important pour lui, et il se situait également dans ce domaine à mi-chemin entre les fameux instruments de Wanda Landowska – intermédiaires entre le clavecin et le piano – et le retour systématique aux instruments anciens. Son répertoire allait jusqu'à la musique contemporaine : il a créé la *Sonate pour violon et clavecin*, opus 257, de Darius Milhaud (1946), la *Sonata da camera*, pour clavecin et dix instruments, de Goffredo Petrassi (1948), et – avec Charles Rosen – le *Double Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre* d'Elliott Carter (1961), qui lui est dédié. Stravinski a également composé à son intention. Kirkpatrick a aussi fréquemment interprété Henry Cowell, Walter Piston, Quincy Porter... S'associant volontiers à d'autres musiciens pour faire de la musique de chambre, il a joué fréquemment avec le violoniste Alexander Schneider et le violoncelliste Pierre Fournier. À la fin de sa vie, une cécité croissante ralentit considérablement ses activités, le contraignant à une semi-retraite à Guilford (Conn.), où il meurt le 13 avril 1984.

Son livre sur Scarlatti permet d'apprécier le chemin parcouru par Ralph Kirkpatrick, l'un des premiers interprètes qui aient su réconcilier la musicologie et la pratique instrumentale. Quatorze années de travaux ont été nécessaires pour reclasser les 555 sonates, revenir au texte original, découvrir celles qu'ignorait Longo, résoudre les problèmes posés par les œuvres d'origine douteuse.

Copyrighted material

Toute l'originalité de Kirkpatrick réside dans cette synthèse entre la recherche et la pratique. Il a rendu Domenico Scarlatti aux clavecinistes alors que les pianistes se l'étaient accaparé depuis le XIXe siècle. Il a redonné à son œuvre une unité en reconstituant les couples ou les séries de sonates qui évitent une vision morcelée et inexacte. Et, bien que ce visage de Scarlatti reste mineur, il a rendu justice au reste de sa production instrumentale et vocale.

Trait d'union dans le domaine musicologique, Ralph Kirkpatrick a joué un rôle analogue en matière instrumentale entre la renaissance du clavecin suscitée par Wanda Landowska et un „purisme scientifique" souvent excessif. Parmi les clavecinistes qui ont bénéficié de son enseignement, William Christie et Blandine Verlet ont assuré cette continuité.

Alain PÂRIS

Bibliographie

R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1953, rééd. 1983 (trad. franç. par Dennis Collins, J.-C. Lattès, Paris, 1982) ; *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier : A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, New Haven, 1984 (trad. franç. par Dennis Collins *Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*, J.-C. Lattès, 1985) ; *Early Years*, P. Lang, New York, 1985

G. NAULLEAU, « Ralph Kirkpatrick, claveciniste, 1911-1983 », in *Diapason*, n° 518, p. 136, 2004

W. D. SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 2003

C. F. VIDALI, *Alessandro and Domenico Scarlatti : a Guide to Research*, Garland, New York, 1993

P. WILLIAMS dir., *Bach, Handel, Scarlatti : Tercentenary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1985.

Copyrighted material

KLEIBER CARLOS (1930-2004)

Introduction

S’inscrivant dans la lignée d’Arturo Toscanini, de Wilhelm Furtwängler, de Bruno Walter, d’Otto Klemperer ou de son père Erich Kleiber, Carlos Kleiber fut l’un des rares chefs d’orchestre de légende de la seconde moitié du XXe siècle. À une époque où le monde de la direction d’orchestre était régi par le star-system, il est resté à l’écart de cette lame de fond. Sa notoriété reposait sur un talent et un charisme exceptionnels, mais aussi sur la rareté de ses apparitions et un sens du mystère amplifié par le refus de toute interview. Les plus grands orchestres et opéras rêvaient, en vain, de l’avoir comme directeur musical (même l’Orchestre philharmonique de Berlin lui avait proposé de succéder à Karajan). Son souci d’indépendance avait toujours eu le dernier mot.

• Discipline et enthousiasme

Né à Berlin le 3 juillet 1930, Carlos Kleiber quitte l’Allemagne pour l’Argentine en 1935 lorsque son père claque la porte de la Staatsoper de Berlin en signe de protestation contre le régime nazi. Il fait ses études musicales (piano et timbales) à Buenos Aires et adopte la nationalité argentine, qu’il conservera jusqu’à la fin de sa vie. Son père l’envoie à Zurich pour faire des études de chimie à la Technische Hochschule (1949-1950). Mais la musique a le dernier mot. Carlos Kleiber dirige son premier concert à La Plata en 1952. De retour en Europe, il est répétiteur au Gärtnerplatztheater de Munich et dirige sa première représentation lyrique (*Gasparone*,

Copyrighted material

une opérette de Carl Millöcker) à Potsdam en 1954 sous le pseudonyme de Karl Keller : l'ombre du père pèse déjà sur ses épaules. Il occupe différents postes dans les opéras de Düsseldorf (répétiteur puis chef d'orchestre, 1956-1964), Zurich (1964-1966), Stuttgart (premier chef, 1966-1972) et Munich (invité permanent, 1968-1978). Il se fait déjà remarquer par l'intransigeance de son travail, le soin qu'il accorde aux répétitions, sa lutte contre la routine qui envahit l'univers de l'opéra en Allemagne.

Sa carrière prend alors un essor international, toujours dans le domaine lyrique : festival d'Édimbourg en 1966 (*Wozzeck* de Berg), Staatsoper de Vienne en 1973 (*Tristan et Isolde* de Wagner), Covent Garden et Scala de Milan en 1974 (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), Opéra de San Francisco en 1977 (*Otello* de Verdi), Metropolitan Opera de New York en 1988 (*La Bohème* de Puccini). De 1974 à 1976, il dirige *Tristan et Isolde* au festival de Bayreuth. Seule Vienne parvient à le retenir, à la Staatsoper et avec l'Orchestre philharmonique, où il dirige notamment le concert du Nouvel An en 1989 et 1992. Il adopte d'ailleurs la nationalité autrichienne en 1980. Ses apparitions au concert avec d'autres formations sont plus rares : Orchestre symphonique de Chicago (1978 et 1983), Orchestre symphonique de Londres et Orchestre philharmonique de Berlin (1982). Il refuse la plupart des invitations et ne reprend la baguette que lorsqu'il a besoin de renflouer son compte en banque. À partir de 1994, il ne se produit pratiquement plus. Il ne dirigera jamais en France. Ses dernières années sont marquées par la maladie et il meurt le 13 juillet 2004 à Konjsica, en Slovénie.

• Dans l'ombre du père

Copyrighted material

La légende de Carlos Kleiber passe par la magie de ses rapports avec les orchestres et les chanteurs. Il demandait un nombre considérable de répétitions qu'il utilisait comme nul autre, avec un sens de la poésie, de l'architecture, du phrasé qui subjuguait. Pour compléter ses répétitions, il faisait passer aux instrumentistes de petits messages pour leur rappeler tel ou tel détail, vite baptisés « Kleibergrams ». Son tempérament était aussi volcanique que raffiné à l'extrême. Toute sa vie, Carlos Kleiber est resté obnubilé par l'ombre de son père, un mélange d'admiration fétichiste et de haine envers un modèle écrasant qui l'avait dissuadé d'embrasser cette carrière. Pourtant, les deux personnalités étaient bien différentes : Erich projetait une image de sûreté et de confiance en soi, Carlos était traversé par le doute et l'angoisse. Perfectionniste exacerbé, il remettait sans cesse sur le métier son approche de ses œuvres fétiches. Son répertoire était restreint : à peine une dizaine d'opéras et autant de symphonies (*n° 33* de Mozart, *n° 4*, *n° 5*, *n° 6* et *n° 7* de Beethoven, *n° 3* et *n° 8* de Schubert, *n° 4* de Brahms), des œuvres que dirigeait son père dont il empruntait les propres partitions (on dit qu'il a revêtu son habit pour diriger des concerts ou des représentations d'opéra).

Quelques moments inoubliables ont marqué sa carrière : une *Carmen* survoltée à la Staatsoper de Vienne avec Elena Obraztsova et Plácido Domingo (1978), une *Bohème* de légende à la Scala avec Ileana Cotrubas et Luciano Pavarotti (1979) et sa seule exécution de la *Symphonie pastorale* de Beethoven (Munich, 1983).

Alain PÂRIS

Bibliographie

V. Agrech, I. A. Alexandre, N. Baron, J.-C. Hoffelé, R. Louis & M. Parouty, « Carlos Kleiber (1930-2004) », in *Diapason*, n^{0} 517,

Copyrighted material

pp. 64-77, 2004
J. M. Fischer, *Carlos Kleiber, der skrupulöse Exzentriker*, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2007
H. Matheopoulos, *Maestro : Encounters with Conductors of Today*, pp. 441-466, Hutchinson, Londres, 1982
A Werner, *Carlos Kleiber : Eine Biografie*, Schott Music, Mayence, 2007.

Discographie sélective

L. Van Beethoven, *Symphonie n° 5*, Orchestre philharmonique de Vienne (1974) ; *Symphonie n° 6*, Orchestre d'État de Bavière (1983) ; *Symphonie n° 7*, Orchestre philharmonique de Vienne (1975-1976)
A. Berg, *Wozzeck*, Orchestre de l'Opéra d'État de Bavière, avec Theo Adam (Wozzeck), Wendy Fine (Marie), Fritz Uhl (Tambour-major) [Nationaltheater de Munich, 27 novembre 1970]
G. Bizet, *Carmen*, Orchestre philharmonique de Vienne, avec Elena Obraztsova (Carmen), Plácido Domingo (Don José) [Staatsoper de Vienne, 9 décembre 1978]
J. Brahms, *Symphonie n° 4*, Orchestre philharmonique de Vienne (1980)
W. A. Mozart, *Symphonie n° 33*, Orchestre d'État de Bavière (1996)
G. Puccini, *La Bohème*, Orchestre de la Scala de Milan, avec Ileana Cotrubas (Mimì), Luciano Pavarotti (Rodolfo), Lucia Popp (Musseta) [Scala de Milan, 30 mars 1979]
F. Schubert, *Symphonies n° 3* et *n° 8 « Inachevée »*, Orchestre philharmonique de Vienne (1978)
J. Strauss, *La Chauve-souris*, Opéra d'État de Bavière, avec Eberhard Wächter (Eisenstein), Brigitte Fassbaender (le prince Orlovsky) [Nationaltheater de Munich, 30 et 31 décembre 1986]
R. Strauss, *Le Chevalier à la rose*, Orchestre philharmonique de Vienne, avec Felicity Lott (la Maréchale), Kurt Moll (le Baron Ochs), Anne Sofie von Otter (Octavian), Barbara Bonney (Sophie) [Staatsoper de Vienne, 23 mars 1994]
G. Verdi, *La Traviata*, Orchestre d'État de Bavière, avec Ileana Cotrubas (Violetta), Plácido Domingo (Alfredo) [1976-1977]
R. Wagner, *Tristan et Isolde*, Staatskapelle de Dresde, avec René Kollo (Tristan), Margaret Price (Isolde), Brigitte Fassbaender (Brangäne), Kurt Moll (le Roi Marke), Dietrich Fischer-Dieskau (Kurwenal) [1980-1982]

Copyrighted material

C. M. Von Weber, *Le Freischütz*, Staatskapelle de Dresde, avec Gundula Janowitz (Agathe), Peter Schreier (Max), Theo Adam (Kaspar) [1973].

Copyrighted material

KLEMPERER OTTO (1885-1973)

Introduction

Chef d'orchestre allemand considéré comme l'un des ultimes détenteurs des traditions d'interprétation germanique du XXe siècle, Otto Klemperer constitue un maillon essentiel entre Gustav Mahler et Richard Strauss, deux compositeurs qu'il a bien connus, et la génération suivante.

• L'aventure de la Kroll Oper

Né à Breslau (aujourd'hui Wrocław, en Pologne) le 14 mai 1885, Otto Nossan Klemperer étudie le piano avec James Kwast et la théorie avec Ivan Knorr à la Musikhochschule de Francfort-sur-le-Main à partir de 1901. Puis il travaille la composition et la direction d'orchestre avec Hans Pfitzner au conservatoire Klindworth-Scharwenka de Berlin. En 1905, il rencontre Gustav Mahler, alors directeur de l'Opéra de Vienne, qui encourage ses débuts. Un an plus tard, il dirige *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach au Neues Theater de Berlin dans une production de Max Reinhardt puis est engagé comme chef des chœurs au Neues Deutsches Theater (« Nouveau Théâtre allemand ») de Prague en 1907. Il gravit rapidement les échelons de la hiérarchie et devient chef permanent.

En 1910, après avoir été l'assistant de Mahler pour la création de sa *Huitième Symphonie « Des Mille »*, Klemperer est nommé, sur la

Copyrighted material

recommandation de celui-ci, premier chef à l'Opéra de Hambourg (1910-1912). En 1913-1914, on le retrouve à Barmen, entre 1914 et 1917 à Strasbourg et, à partir de 1917, à Cologne, où il est nommé directeur général de la musique (1923-1924). Il y crée l'opéra de Erich Wolfgang Korngold *La Ville morte* (4 décembre 1920) et y dirige en décembre 1922 la première représentation allemande de *Kátia Kabanová* de Leoš Janáček. En 1919, il avait épousé la cantatrice Johanna Geissler (morte en 1956). Il est ensuite directeur général de la musique à Wiesbaden (1924-1927) et à la Staatsoper am Platz der Republik de Berlin, plus connue sous le nom de Kroll Oper (1927-1931).

Sous son impulsion, cette nouvelle scène acquiert une réputation de qualité et de renouveau qui attire l'attention de l'ensemble du monde musical. Il s'entoure des meilleurs metteurs en scène de l'époque (Ernst Legal, Hans Curjel, Gustav Gründgens, Jürgen Fehling) et décorateurs (Teo Otto, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy) et renouvelle les conceptions du répertoire traditionnel tout en l'enrichissant de nombreuses créations mondiales – parmi lesquelles *Neues vom Tage* (8 juin 1929) de Hindemith – ou berlinoises – *Œdipus Rex* de Stravinski, *Erwartung* de Schönberg, *Cardillac* de Hindemith, *De la maison des morts* de Janáček. Klemperer signe également lui-même plusieurs mises en scène.

• Tradition et innovation

Mais la fabuleuse aventure de la Kroll Oper ne résiste pas aux conséquences de la crise économique et aux pressions politiques (l'institution est considérée comme un repère de la « culture bolchevique »), et la Kroll Oper ferme ses portes en 1931. Klemperer dirige alors à la Deutsche Staatsoper (1931-1933) puis,

Copyrighted material

en avril 1933, quitte l'Allemagne pour fuir le nazisme (il est d'origine juive) et se fixe aux États-Unis, où il avait donné ses premiers concerts dès 1926. Il est nommé directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles (1933-1939) et assure également la direction de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh (1937-1938). Il rencontre Schönberg et retravaille la composition avec lui. En 1939, une opération au cerveau le laisse hémiplégique ; souffrant de cyclothymie, il parvient néanmoins à reprendre ses activités en se limitant à une carrière de chef invité. En 1940, il obtient la nationalité américaine.

De retour en Europe après la Seconde Guerre mondiale, Klemperer accepte la direction musicale de l'Opéra de Budapest (1947-1950). À partir de 1951, il doit se résoudre à diriger assis : il s'était fracturé la hanche et le col du fémur. Il traverse des périodes de dépression profonde dont il ne sort que grâce à l'aide de Walter Legge, qui l'attire à Londres pour enregistrer avec le Philharmonia Orchestra. En 1955, une page de sa carrière se tourne : Toscanini a pris sa retraite, Furtwängler est mort, Bruno Walter ne dirige plus que de façon épisodique. Les figures historiques de la génération précédente ont disparu, et Klemperer accepte le poste de directeur musical à vie du Philharmonia Orchestra pour transmettre la grande tradition germanique dont il est à présent le seul détenteur. Sa carrière prend alors un nouvel essor. Il revient à l'opéra en 1961 en dirigeant chaque saison à Covent Garden un ouvrage dont il assure lui-même la mise en scène (*Fidelio*, 1961 ; *La Flûte enchantée*, 1962 ; *Lohengrin*, 1963). Il reçoit la nationalité israélienne en 1970. Il continue à donner des concerts jusqu'en 1972 et meurt à Zurich le 6 juillet 1973.

• Renouveau et création

Copyrighted material

Véritable héritier spirituel de Gustav Mahler, dont il avait repris les deux canons – renouveau et création –, Klemperer a assimilé son influence d'une façon plus directe que Bruno Walter. Ses conceptions au cours de l'entre-deux-guerres contrastent singulièrement avec l'approche lente et réfléchie, le sens des dimensions démesurées et la force dramatique qui caractérisent ses ultimes interprétations. Il a beaucoup contribué à faire connaître l'œuvre de Mahler dans le monde entier ; ses conceptions classiques et épurées constituent un important contrepoids à la tradition exubérante de Willem Mengelberg. Wieland Wagner voyait en Klemperer une synthèse de la Grèce classique, de la tradition juive, de la chrétienté médiévale, du romantisme allemand et du réalisme de notre temps.

Klemperer a dirigé en première audition des pages de Zemlinsky (*Der Zwerg*, 1922), Hindemith (*Neues vom Tage*, 1929) et Schönberg (*Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*, 1930). Il a lui-même beaucoup composé, mais ne laissait pas exécuter ses œuvres : six symphonies (écrites à partir de 1960), un concerto pour violon, neuf quatuors à cordes (1968-1970), cinq opéras, dont *Das Ziel* (1915, révisé en 1970), une *Missa sacra* (1919) et une centaine de lieder.

Alain PÂRIS

Bibliographie

O. KLEMPERER, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*, Atlantis Verlag, Zurich, 1960 (traduction en anglais par J. Maxwell Brownjohn, *Minor Recollections*, Dobson, Londres, 1964) ; *Über Musik und Theater : Erinnerungen, Gespräche, Skizzen*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1982.
M. ANDERSON dir., *Klemperer on Music : Shavings from a Musician's Workbench*, Tocatta Press, Londres, 1986

Copyrighted material

H. Curjel (E. Kruttge éd.), *Experiment Krolloper : 1927-1931*, Prestel, Munich, 1975
P. Heyworth, *Otto Klemperer : his Life and Times*, vol. I : *1885-1933*, Cambridge University Press, Londres, 1983, édition révisée 1996, vol. II : *1933-1973*, *ibid.*, 1996 (avec une discographie établie par Michael H. Gray)
P. Heyworth dir., *Conversations with Klemperer*, Gollancz, Londres, 1973, édition révisée Faber and Faber, Londres, 1985 (*Écrits et entretiens : souvenirs, propos et esquisses*, Hachette, Paris, 1985)
W. Legge, « Otto Klemperer : Pages from an Unwritten Autobiography », in *The Gramophone*, vol. LI, pp. 1169-1177 & 1351-1354, 1973, 1974
C. Osborne & K. Thomson dir., *Klemperer Stories : Anecdotes, Sayings and Impressions of Otto Klemperer*, Robson Books, Londres, 1980.

Copyrighted material

KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)

Chef d'orchestre allemand formé dans la tradition wagnérienne de Bayreuth, dont il était l'un des derniers détenteurs en ligne directe.

Né à Elberfeld, le 12 mars 1888, il fait des études de philosophie à Bonn avant de s'orienter vers la musique : il travaille avec Fritz Steinbach et Otto Lohse au Conservatoire de Cologne (1908-1912). Il obtient un premier poste de chef d'orchestre à Mülheim (1910-1912) qui lui permet, chaque été, de travailler à Bayreuth comme assistant de Hans Richter et de Siegfried Wagner. Il dirige ensuite à Bochum (1912-1913). En 1914, au cours d'un festival Wagner organisé aux Pays-Bas, il est le premier chef allemand à diriger intégralement *Parsifal* en dehors de Bayreuth. Il est ensuite Operndirektor à Elberfeld (1913-1918), premier chef à l'Opéra de Leipzig (1918-1919) et directeur général de la musique au Friedrich Theater de Dessau (1919-1922). Puis il est nommé directeur général de la musique à l'Opéra de Munich, où il succède à Bruno Walter (1922-1936) et s'impose, en quelques années, comme l'une des principales figures de l'école allemande. Malgré la notoriété qu'il avait alors acquise, il dirige assez peu à l'étranger. Démis de ses fonctions à cause de ses positions antinazies, il accepte quelques invitations dans les pays latins et en Grande-Bretagne (il dirige *Salomé* à Covent Garden en 1937). Il est ensuite l'adjoint du directeur de l'Opéra de Vienne, Erwin Kerber (1937-1945), succédant à nouveau à Bruno Walter. Il dirige régulièrement les concerts de l'Orchestre philharmonique, mais il entre à nouveau en conflit avec le régime. Après la guerre, il mène une carrière de chef

Copyrighted material

invité, notamment à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne et au festival de Salzbourg (1947-1950, puis 1954-1955). En 1954, il accepte de reprendre la direction musicale de l'Opéra de Munich, mais démissionne aussitôt devant la lenteur des travaux de reconstruction. À Bayreuth, il dirige notamment une série de représentations mémorables de *Parsifal* (presque sans interruption entre 1951 et 1964) et de *La Tétralogie*. À l'Opéra de Paris, il dirige assez régulièrement entre 1955 et 1960. Il meurt à Munich, le 25 octobre 1965.

Knappertsbusch incarnait une certaine idée de noblesse et de majesté qui s'épanouissait surtout dans une fosse d'opéra. Refusant tout succès personnel, il poussait à l'extrême la fidélité au texte et à la tradition. Il répétait assez peu, mais son magnétisme et son expérience lui donnaient une emprise étonnante sur les musiciens, transformant chaque représentation en un véritable événement. Cette approche de la direction s'adaptait difficilement aux impératifs du disque, aussi ses enregistrements en studio reflètent-ils assez mal la force de sa personnalité. Il possédait notamment un sens dramatique intense, qui lui permettait de soutenir des mouvements généralement très lents sans perdre le fil du discours musical ni donner une impression de longueur ; il parvenait même parfois à reléguer au second plan certaines imprécisions qui, malheureusement, sont présentes dans les enregistrements de ses concerts. Dans son répertoire — dont étaient exclus Rossini et la musique française —, la musique allemande occupait une place prépondérante, avec une prédilection pour Wagner et Bruckner ; il ne dirigea qu'une fois *Le Sacre du printemps*.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KOGAN LEONID (1924-1982)

La découverte en Occident de Leonid Kogan, à la fin des années1960, a symbolisé un renouveau au sein de l'une des principales écoles de violon du monde. En dehors de David Oïstrakh, l'U.R.S.S. n'avait en effet engendré aucun nouveau talent d'envergure depuis la génération des émigrés (Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Toscha Seidel). La « percée » de Leonid Kogan apparut comme un événement majeur qui sera confirmé par la suprématie soviétique dans les grands concours internationaux de violon.

Leonid Borisovitch Kogan voit le jour à Dniepropetrovsk (Ukraine) le 14 novembre 1924. Son père, un photographe passionné de musique, l'encourage dès qu'il découvre ses dons précoces : il commence le violon à sept ans. En 1934, il est admis dans la classe d'Abram Yampolski à l'école centrale de Moscou. Il donne ses premiers concerts en 1941 puis entre au conservatoire de Moscou, où il travaille, toujours avec Yampolski, de 1943 à 1948, et se perfectionne de 1948 à 1951. Dès 1947, il remporte un premier prix ex æquo au Festival mondial de la jeunesse démocratique à Prague. Quatre ans plus tard, il triomphe au Concours international Reine Élisabeth de Belgique. En 1953, il devient l'assistant de Yampolski au conservatoire de Moscou et professeur titulaire en 1963. Sa carrière prend alors des dimensions internationales : il débute en Europe occidentale en 1955, aux États-Unis en 1958, est nommé artiste du peuple de l'Union soviétique en 1964, et reçoit le prix Lénine en 1965. Au cours des années 1960, sa notoriété en Occident atteint son apogée : il enregistre en France et en Grande-

Copyrighted material

Bretagne l'essentiel des œuvres pour violon. En U.R.S.S., il joue en trio avec Emil Guilels et Mstislav Rostropovitch, en duo à deux violons avec sa femme Élisabeth Guilels (1919-1982), la sœur du pianiste, puis à trois violons avec leur fils Pavel (né en 1952). Il meurt à Moscou le 17 décembre 1982.

Le répertoire de Leonid Kogan était très vaste. S'il s'est imposé au Concours Reine Élisabeth avec le *Premier Concerto* de Paganini, il a su rapidement effacer l'image de virtuose qu'on lui attribuait peu à peu, au profit de celle d'un musicien complet, capable d'interpréter aussi les pages méconnues ; il a révélé le *Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg en U.R.S.S. et les concertos de Glazounov, Prokofiev, Chostakovitch ou Khatchatourian hors de son pays. Revol Bounine, Moisseï Vainberg, Tikon Khrennikov (*Concerto*), Khatchatourian (*Concerto-Rhapsodie*), Franco Mannino (*Concerto pour trois violons*) ont écrit pour lui. Vers la fin de sa vie, il se faisait accompagner au piano par sa fille Nina.

Kogan détenait de son maître Yampolski la tradition de Leopold Auer. Mais, à la différence de Jascha Heifetz ou de Nathan Milstein, il en avait cultivé la rigueur et le dépouillement. Sa sobriété impressionnait et on l'a souvent taxé de froideur, car sa recherche du contenu profond de la musique écartait toute concession formelle. Seul élément de séduction extérieure, sa sonorité attirait par sa générosité. Mais jamais il ne cultiva le brillant qu'il aurait pu obtenir de l'extraordinaire instrument sur lequel il jouait, un Guarnerius de 1726. Et lorsqu'on compare son jeu à celui des disciples de Youri Yankelevitch, le fameux pédagogue soviétique, lui-même élève de Yampolski, on constate que la génération suivante (Vladimir Spivakov, Victor Tretiakov) a maintenu cette esthétique d'introspection et de réserve, contrairement à l'école de David Oïstrakh (Victor Pikaisen, Oleg Kagan, Gidon Kremer), qui a

Copyrighted material

vu éclore des talents de plus en plus expansifs. Reconnu comme un pédagogue éminent, Leonid Kogan enseignait aussi en Occident, notamment à l'Académie internationale d'été de Nice et à l'Académie Chigiana de Sienne. Parmi ses élèves figurent Andrei Korsakov, Yoko Sato et son fils Pavel.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)

Lorsque l'Union soviétique commença à « exporter » régulièrement ses artistes dans le monde occidental, Kyril Kondrachine fut l'un des premiers chefs que l'on découvrit et, avec lui, l'existence d'une authentique école soviétique de direction d'orchestre.

Kyril Petrovitch Kondrachine voit le jour le 6 mars 1914 à Moscou, dans une famille d'instrumentistes. Il étudie le piano puis les disciplines théoriques avec Nikolaï Djuliaiev. En 1931, une occasion se présente qui lui permet de faire ses débuts de chef d'orchestre au théâtre Stanislavski de Moscou. Sa voie est tracée. Il va alors recevoir une solide formation de chef d'orchestre des plus grands maîtres d'alors, Alexandre Gaouk et Boris Khaïkine notamment, dont il est l'élève au Conservatoire de Moscou de 1932 à 1936.

De 1934 à 1937, il est chef assistant au théâtre Nemirovitch-Dantchenko, puis il remporte le diplôme d'honneur au premier concours réservé aux chefs d'orchestre de l'U.R.S.S. Il quitte alors Moscou pour Leningrad, où on lui offre une place de premier chef au théâtre Maly (1936-1943).

Formé à la rude école du théâtre lyrique, il revient dans la capitale soviétique en 1943 lorsqu'il est nommé au théâtre Bolchoï : pendant treize ans, il gravit les échelons successifs et signe même quelques mises en scène.

Copyrighted material

Au milieu des années 1950 se produit le changement le plus important de sa carrière : il abandonne l'opéra. Depuis quelques années déjà, il a eu l'occasion de prendre contact avec le monde symphonique et de découvrir des horizons qui correspondent mieux à son tempérament perfectionniste. Il quitte le Bolchoï en 1956 et devient l'un des principaux chefs de l'Orchestre philharmonique de Moscou. Il est en même temps l'hôte régulier des plus importants orchestres soviétiques et il accompagne les grands solistes internationaux invités en Union soviétique, notamment Byron Janis lors des concerts et enregistrements qui le révèlent, au début des années 1960.

De 1960 à 1976, Kondrachine prend la direction artistique de l'Orchestre philharmonique de Moscou, qu'il va très rapidement ouvrir au répertoire occidental, en particulier à la grande tradition germanique. C'est l'époque où il abandonne la baguette pour rechercher, dans une gestique sobre, une correspondance visuelle de la musique entendue. C'est aussi l'époque où l'Occident le découvre, tout d'abord comme partenaire de David Oïstrakh, de Leonid Kogan, d'Emil Guilels, de Sviatoslav Richter ou de Mstislav Rostropovitch, puis seul.

Il est l'invité des plus grands orchestres du monde, et cette carrière internationale s'intensifie à partir de 1976, alors qu'il cesse d'occuper des fonctions permanentes à la tête d'un orchestre soviétique. Il est nommé professeur au Conservatoire de Moscou.

En 1979, lors d'une tournée aux Pays-Bas, Kondrachine demande l'asile politique, qui lui est accordé. L'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam l'accueille comme chef associé aux côtés de son directeur Bernard Haitink.

Copyrighted material

Le 7 mars 1981, au cours d'une tournée de l'Orchestre symphonique du Nord Deutsche Rundfunk de Hambourg, il remplace Klaus Tennstedt à Amsterdam. Dans la nuit qui suit, il meurt d'une crise cardiaque ; il n'aura pu exercer ses fonctions à la tête de l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise (Munich), où il devait succéder à Rafael Kubelik à l'automne de 1981.

Au sein de la première « génération internationale » des chefs d'orchestre soviétiques, Kondrachine est une figure à part. Son répertoire repose, certes, sur la musique russe du XIXe siècle, mais il va bien au-delà dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, Kondrachine est le défenseur de son ami Chostakovitch, dont il impose et enregistre les quinze symphonies. À force de conviction, il le persuade de lever l'interdit qu'il mettait sur sa *Quatrième Symphonie*, qu'il crée en 1961. Il crée également sa *Treizième Symphonie*, ainsi que des œuvres de Khatchatourian, de Sviridov, de Chtchedrine, de Khrennikov... Dans l'espace, il élargit son champ d'action à la musique occidentale, qu'il dirige avec panache et puissance : le romantisme allemand, Mahler, dont il est l'un des meilleurs interprètes, et la musique française reviennent souvent dans ses programmes. Il voue une particulière prédilection à Sibelius, auquel il insuffle un lyrisme que peu de chefs savent communiquer.

Il avait obtenu le prix d'État à deux reprises (1948 et 1949), le prix Glinka (1969) et avait été nommé Artiste du peuple de l'U.R.S.S. en 1969.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KÖTH ERIKA (1927-1989)

Au sein du répertoire lyrique, certains types de voix possèdent un caractère exceptionnel par leur rareté, le petit nombre de rôles qui leur conviennent et les risques plus apparents que semblent encourir les chanteurs dotés de telles tessitures. Le répertoire de soprano colorature en est l'exemple typique, et il a été marqué par quelques voix hors du commun auxquelles on a souvent appliqué le qualificatif de "rossignol" : Rita Streich, Mado Robin, Erna Sack, Erna Berger ou, précisément, Erika Köth.

Née à Darmstadt le 15 septembre 1927, elle fait ses études musicales à la Hochschule für Musik de sa ville natale avec Elsa Blank. En 1947, elle partage avec Christa Ludwig le premier prix du concours du Hessische Rundfunk (Francfort-sur-le-Main). Un an plus tard, elle débute à la radio de Darmstadt dans Adèle (*La Chauve-Souris* de Johann Strauss) et, sur scène, à l'Opéra de Kaiserslautern, dans Philine (*Mignon* d'Ambroise Thomas). Elle appartient à la troupe de l'Opéra de Karlsruhe (1950-1953), puis à celles de Munich et de Vienne. À Munich, elle aborde le rôle de Sophie (*Le Chevalier à la rose*, 1954) et celui de Lucia di Lammermoor (1957), l'un de ses rôles marquants. En 1953, elle débute à Covent Garden dans *Arabella* (Fiakermilli) et *Capriccio* (le chanteur italien) de Richard Strauss. Entre 1955 et 1964, elle chante régulièrement Constance (*L'Enlèvement au sérail*) et la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*) au festival de Salzbourg. En 1956, elle est nommée *Kammarsängerin* de l'Opéra de Munich. À Paris, elle incarne Zerbinette d'*Ariane à Naxos* (Richard Strauss) en 1959 au Théâtre des Nations. En 1961, elle entre dans la troupe de la

Copyrighted material

Deutsche Oper de Berlin. La même année, elle effectue une importante tournée en U.R.S.S. Elle débute à Bayreuth en 1965, où elle interprétera l'Oiseau de la forêt (*Siegfried*) jusqu'en 1968. Invitée sur les plus grandes scènes allemandes, à la Scala de Milan, à San Francisco, elle chante les rôles de colorature les plus élevés avec une grande élégance et une virtuosité infaillible (Zerbinette, Lucia). En 1970, elle se voit décerner le titre de *Kammersängerin* de l'Opéra de Berlin. À partir de 1973, elle se retire progressivement de la scène et enseigne à la Hochschule für Musik de Cologne, où elle est nommée professeur en 1985. Elle meurt à Spire (R.F.A.), le 20 février 1989.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KRASNER LOUIS (1903-1995)

Est-ce l'exceptionnelle richesse du répertoire romantique et néo-romantique pour le violon ? Est-ce la naturelle inclination de cet instrument vers la mélodie ? Est-ce le conservatisme d'un public particulier fermement attaché à des formes et à des styles issus de la tradition ? Rares, très rares, sont les violonistes — notamment parmi ceux qui atteignirent leur maturité dans l'entre-deux-guerres — qui eurent le courage de préférer l'obscur combat pour les œuvres nouvelles aux voluptés des triomphes faciles. Sans Jelly d'Arányi (1893-1966), Samuel Dushkin (1891-1976), Saschko Gawriloff (né en 1929), Wanda Wilkomirska (née en 1929) et, bien évidemment, sans Joseph Szigeti (1892-1973), Bartók, Stravinski, Martinů, Ligeti, Maderna, Rihm, Schnittke, Baird, Penderecki et Szymanowski n'auraient pas conquis leur place dans le répertoire. Louis Krasner, créateur de deux des œuvres majeures de la littérature pour violon du xxe siècle, ne dépare pas cette glorieuse lignée.

Louis Krasner naît à Tcherkassy (Empire russe, aujourd'hui en Ukraine) le 21 juin 1903. Il n'a que cinq ans quand il quitte l'Europe pour les États-Unis. Au New England Conservatory of Music de Boston, il étudie le violon avec Eugene Gruenberg et la composition avec Frederick Shepherd Converse, et obtient son diplôme en 1923. Il se perfectionne alors avec Carl Flesch à Berlin, Lucien Capet à Paris et Otokar Ševčik à Prague. Il manifeste très tôt un goût affirmé pour la musique de son temps. Il se fait remarquer comme un défenseur des œuvres de Charles Ives et crée en 1928 à Boston le concerto pour violon d'Alfredo Casella. Persuadé que

Copyrighted material

l’écriture dodécaphonique n’est pas incompatible avec le lyrisme propre à l’instrument, il suggère en 1934 à Alban Berg d’écrire un concerto pour violon. De cette commande, acceptée avec réticence, naîtra — après la mort à dix-huit ans, le 22 avril 1935, de Marion Gropius, fille d’Alma Mahler — le célèbre *Concerto pour violon “à la mémoire d’un ange”*. Krasner en assure la création, le 19 avril 1936, au festival de la Société internationale de musique contemporaine de Barcelone, sous la direction d’Hermann Scherchen, qui remplace au pied levé Anton von Webern, prévu pour la première audition. C’est d’ailleurs avec ce dernier, à la tête du B.B.C. Symphony Orchestra, qu’il réalisera la même année le premier enregistrement de l’œuvre.

Arnold Schönberg avait rêvé, pour la création de son concerto pour violon, de Rudolf Kolisch et d’Otto Klemperer. Il l’avait proposé à Jascha Heifetz, qui refusa d’affronter les difficultés musicales de la partition... et les réactions prévisibles de son public habituel ! C’est donc à Louis Krasner et à Leopold Stokowski que revint l’honneur de présenter, le 6 décembre 1940, le concerto au public de Philadelphie. Malgré un accueil assez froid, le violoniste reviendra à la charge en 1945 et en 1954, chaque fois sous la baguette de Dimitri Mitropoulos.

Premier violon du Minneapolis Symphony Orchestra de 1944 à 1949, il crée en 1946 le concerto pour violon de Roger Sessions. Il ralentit ensuite sa carrière de concertiste et se consacre à l’enseignement à l’université de Syracuse (État de New York), de 1949 à 1972, puis au New England Conservatory of Music à partir de 1974. Il meurt le 4 mai 1995 à Brookline, dans le Massachusetts.

Louis Krasner fut l’un des rares violonistes de son temps à comprendre et à parler avec aisance le langage de la deuxième école

Copyrighted material

de Vienne. Les trop rares échos sonores qui nous sont parvenus de son jeu montrent qu'il abordait cette musique avec une simplicité toute classique et une poésie chaleureuse que bien peu, depuis lors, ont su égaler.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KRAUS ALFREDO (1927-1999)

L’histoire des théâtres lyriques et emplie de ces ténors qui subjuguent les foules par l’éclat et la puissance de leur aigu triomphant. Elle en compte bien peu qui peuvent s’enorgueillir, comme Alfredo Kraus à l’issue d’une carrière de plus de quarante ans, de n’avoir jamais sacrifié leur idéal musical à la volupté des succès d’un soir.

Espagnol d’ascendance autrichienne, Alfredo Kraus Trujillo naît à Las Palmas, aux Canaries, le 24 novembre 1927, dans une famille passionnée de musique. Il reçoit très tôt une formation musicale puis entame des études d’ingénieur. Mais il décide rapidement de se consacrer entièrement au chant. Il se perfectionne en 1955 à Milan auprès de la grande pédagogue espagnole Mercedes Llopart et, le 16 janvier 1956, apparaît à l’Opéra du Caire dans le rôle du duc de Mantoue de *Rigoletto* de Verdi. Les plus grandes scènes internationales ne tardent pas à l’appeler : le Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne pour l’illustre *Traviata* (Alfredo) de Verdi donnée le 27 mars 1958 avec une Maria Callas au faîte de son génie, le Covent Garden de Londres pour une *Lucia di Lammermoor* (Edgardo) de Donizetti où triomphe Joan Sutherland (10 juillet 1959), la Scala de Milan pour une mémorable *Somnambule* (Elvino) de Bellini (1960), le Lyric Opera de Chicago pour *L’Élixir d’amour* (Nemorino) de Donizetti (31 octobre 1962). Le 16 février 1966, il apparaît pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, dans le rôle du duc de Mantoue. Le Met l’engage et va le retenir pour de nombreuses années. Alfredo Kraus y donnera 133 représentations et sera incontournable dans des personnages

Copyrighted material

qu'il choisit avec soin : Alfredo, Edgardo, les rôles-titres de *Faust* et de *Roméo et Juliette* de Gounod, de *Werther* de Massenet – son personnage emblématique –, des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, Don Ottavio de *Don Giovanni* de Mozart, Ernesto de *Don Pasquale* et Tonio de *La Fille du régiment* de Donizetti ; il est insurpassable en chevalier des Grieux dans la *Manon* de Massenet. Le Lyric Opera de Chicago l'accueille en Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini, Fernando de *La Favorite* de Donizetti, Faust du *Mefistofele* de Boito. À l'Opéra de San Francisco, il chante Arturo des *Puritains* de Bellini et Nemorino. En 1984, à l'Opéra de Paris, il est ovationné durant 48 minutes après son interprétation de Werther !

À côté du grand répertoire, Alfredo Kraus se produit dans ces opérettes espagnoles que l'on appelle zarzuelas et fonde sa propre maison d'édition, Carillon Records, pour pouvoir les enregistrer. Il a peu enregistré en studio : on peut l'entendre, chez E.M.I., dans *La Muette de Portici* (Masaniello) d'Auber, *Les Puritains* (Arturo) de Bellini, *La Jolie Fille de Perth* (Henry) de Bizet et *Lucia di Lammermoor* (Edgardo) de Donizetti. Au sommet de sa discographie, il faut placer ses enregistrements de Massenet (*Manon*, *Werther*), Mozart (Ferrando de *Così fan tutte*, Don Ottavio de *Don Giovanni*) et Verdi (*Rigoletto*, *La Traviata*, Fenton de *Falstaff*). Il meurt à Madrid le 10 septembre 1999.

L'exceptionnelle longévité vocale d'Alfredo Kraus s'explique aisément : une technique très solide, une scrupuleuse hygiène de vie, un respect permanent des limites de sa voix, une grande sagesse dans le choix et l'alternance de ses rôles. Le timbre n'est pas extraordinaire, avec parfois de gênantes résonances nasales. Mais ce ténor lyrique est un styliste exemplaire : intelligence des textes et diction parfaite – la chose est devenue rare... –, sens inné du récitatif, souplesse infinie dans le phrasé, superbe ligne de chant

Copyrighted material

admirablement contrôlée. À cela il faut ajouter la pureté de l'émission, la clarté des aigus et, par-dessus tout, cette élégance qui ne s'apprend pas. Alfredo Kraus n'aura pas connu, du moins en France, la popularité trop facilement offerte à des chanteurs qui ne le valaient pas. Il a conquis l'admiration des vrais amateurs.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KRAUS LILI (1905-1986)

Une légende auréole la carrière de la pianiste Lili Kraus, considérée, surtout dans le Nouveau Monde, comme l'une des grandes spécialistes de Mozart après les séries de concerts au cours desquels elle donna, notamment entre 1966 et 1968 à New York, l'intégrale des concertos et des sonates pour piano du maître de Salzbourg.

Née à Budapest le 4 mars 1905, Lili Kraus appartenait à cette génération d'artistes hongrois qui ont été formés à la grande époque de l'Académie royale de Budapest, en particulier par Belá Bartók et Zoltán Kodály. De père tchèque et de mère hongroise, elle reçoit dès l'âge de six ans ses premières lecons de piano et entre à l'Académie royale en 1913. Après avoir obtenu son premier prix de piano à dix-sept ans, elle part pour Vienne en 1922, où elle est l'élève d'Edward Steuermann à l'Académie. Elle travaille également avec Artur Schnabel. Trois ans plus tard, elle devient elle-même professeur à l'Académie de musique (1925-1931). À Vienne, elle découvre la musique de Mozart, qui sera le fil conducteur de sa carrière. En 1931, elle abandonne l'enseignement pour se consacrer totalement au concert. Son répertoire se réfère essentiellement aux grands compositeurs viennois – Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert –, dont elle enregistre alors la plupart des œuvres : elle grave la première intégrale des sonates pour piano de Mozart et l'intégrale des sonates pour piano et violon de Beethoven en compagnie de Szymon Goldberg, avec lequel elle forme, entre 1935 et 1940, un duo qui marque l'histoire de l'interprétation mozartienne. À la même époque, elle épouse un Autrichien, le docteur Otto Mandl, puis se fixe à Londres après l'Anschluss.

Copyrighted material

Pendant une tournée aux Indes orientales néerlandaises, en 1942, elle est arrêtée à Java par les Japonais qui la traitent comme prisonnier de guerre. Elle sera internée trois ans ; d'abord soumise aux plus durs labeurs d'un camp de concentration, elle bénéficiera d'un régime plus humain, sans pouvoir toutefois travailler son instrument, grâce à l'intervention d'un officier japonais qui avait assisté à l'un de ses récitals avant la guerre.

À sa libération, en 1945, ses doigts ont perdu toute sensibilité : elle repart de zéro et s'installe quelque temps en Nouvelle-Zélande, dont elle devient citoyenne honoraire. Elle rayonne autour de ce pays, se rendant en Australie (1946-1947) et en Afrique du Sud (1948) avant de revenir en Europe à la fin des années 1940. En 1948, elle devient citoyenne britannique. Elle enregistre à nouveau l'œuvre de Mozart : l'intégrale des concertos avec l'orchestre du festival de Vienne dirigé par Stephen Simon, les sonates pour violon et piano et les trios avec Willi Boskovsky et Nikolaus Hübner. Couverte d'honneurs, elle donne notamment un récital pour le mariage du shāh d'Iran et elle est la première artiste à jouer de la musique profane dans la cathédrale de Canterbury.

Fixée aux États-Unis, elle est nommée à partir de 1968 artiste résidente à 1'université chrétienne du Texas, à Fort Worth, où elle enseigne. Retirée en Caroline du Nord auprès de sa fille, elle y meurt, à Asheville, des suites d'une opération, le 6 novembre 1986.

Lili Kraus reste le symbole d'un renouveau de l'interprétation mozartienne après les excès des générations issues du postromantisme. Profondément marquée par l'approche de Schnabel, elle a su refuser une certaine approche stéréotypée, en mi-teinte, qui commençait à s'imposer, pour offrir de la musique de Mozart un visage vivant, sans lui ôter sa transparence. Ses moyens

Copyrighted material

techniques, certainement limités, étaient compensés par son imagination poétique et son caractère enjoué. Ce sourire, qui reste lié à ses interprétations mozartiennes, ne correspond peut-être qu'à un aspect de l'œuvre mozartienne : Artur Schnabel, Edwin Fischer ou Clara Haskil ont su aller plus loin dans l'exploration du drame intérieur qui se dégage des concertos de la maturité. Du moins l'approche de Lili Kraus aura-t-elle permis aux œuvres intimes de Mozart (sonates et trios) de reconquérir des lettres de noblesse qu'elles avaient perdues dans la tourmente postromantique.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

KREISLER FRITZ (1875-1962)

Violoniste autrichien, élève d'Anton Bruckner et de Joseph Hellmesberger junior à Vienne (1882-1885), de Joseph Massart et de Léo Delibes à Paris (1885-1887), Fritz Kreisler commence une carrière d'enfant prodige interrompue pour effectuer des études médicales. En 1898, il reprend ses activités de violoniste, vivant à Vienne et à Berlin jusqu'en 1933. De 1933 à 1939, il se réfugie en France puis gagne les États-Unis où il séjournera jusqu'à la fin de sa vie, cessant de jouer en 1947.

Virtuose dans la tradition de l'école autrichienne, il s'est imposé dans les chefs-d'œuvre du répertoire et dans d'innombrables petites pièces qu'il avait lui-même écrites en les attribuant à des compositeurs du XVIIIe siècle (Pugnani, Francœur, Martini, Vivaldi). La supercherie ne fut découverte qu'en 1935, après plusieurs années ! Son style, très personnel, reposait sur un vibrato serré, une élégance et un sens de la phrase mélodique que soutenait une sonorité chatoyante. Habité par le rythme, il contribua à gommer les excès des interprétations romantiques sans en perdre l'expression générale. Peu attiré par la musique de chambre, il ne s'est guère produit qu'avec Sergueï Rachmaninov. Il est l'un des rares virtuoses de cette génération à n'avoir pas fait école. Comme compositeur, il laisse, en dehors de ses fameux pastiches, des pièces pour violon (*Caprice viennois*, *Liebesleid*, *Tambourin chinois*, *Schön Rosmarin*...), des cadences pour tous les grands concertos et plusieurs opérettes (*Sissi*).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Copyrighted material

KREMER GIDON (1947-)

Introduction

Disciple de David Oïstrakh, représentant de la branche d'Odessa de l'école russe de violon, le Russe et Allemand Gidon Kremer a su s'évader des limites étroites des pages dédiées à la seule virtuosité. Sa sonorité fine et racée, l'élégance de son phrasé et sa confondante maîtrise se rient des frontières esthétiques. En prenant le risque de surprendre, de désorienter, voire de choquer, ce musicien sensible et profond se révèle l'un des plus passionnants artistes de son époque.

• Une carrière contrariée

Gidon Kremer (en letton Gidons Krēmers) naît à Riga, en Lettonie, le 27 février 1947. Sa famille, d'origine allemande, compte plusieurs musiciens professionnels : son grand-père maternel, Karl Brückner, avait été professeur au Conservatoire de Riga ; ses parents, violonistes professionnels, seront ses premiers mentors. Après avoir suivi les cours de Voldemar Suresteps à l'Académie lituanienne de musique de Riga, celui qui est très vite considéré comme un enfant prodige est admis sans difficulté en 1965 au prestigieux Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où il va fréquenter, jusqu'en 1973, les classes de Piotr Bondarenko et de David Oïstrakh. Les récompenses ne se font pas attendre pendant ces années d'étude : troisième prix – il est devancé par Philippe Hirchhorn et Stoïka Milanova – au concours international Reine Élisabeth de Belgique 1967, deuxième prix – derrière Vladimir Spivakov – au concours international de Montréal 1969, premier

Copyrighted material

prix au concours international Nicolò Paganini de Gênes 1969, premier prix – devant Vladimir Spivakov ! – au concours international Tchaïkovski de Moscou 1970.

Gidon Kremer donne de nombreux concerts en U.R.S.S., où critique et public sont enthousiasmés par une virtuosité qui semble ne connaître aucune limite ainsi que par l'audace et l'originalité de ses programmes, mais il ne sera autorisé à se produire à l'étranger qu'à partir de 1974. Herbert von Karajan le remarque, l'invite au festival de Salzbourg 1976 et enregistre avec lui le *Concerto pour violon* de Brahms avec l'orchestre philharmonique de Berlin (1976). La carrière internationale de Gidon Kremer est lancée.

En 1980, lassé des tracasseries que lui fait subir le régime soviétique – ses origines allemandes et juives n'y sont pas étrangères –, Gidon Kremer s'établit en Allemagne en compagnie de sa seconde épouse, Elena, fille du pianiste russe Dmitri Bachkirov ; celle-ci sera à plusieurs reprises sa partenaire au clavier. C'est à cette époque qu'il abandonne le Guadagnini que possédait son grand-père et acquiert un Stradivarius, l'ex-Baron von Feilitsch-Heermann (daté de 1734), et un Guarneri del Gesù, l'ex-David-ex-Payne (vers 1730). Depuis 2006, son instrument de prédilection est un Nicolò Amati de 1641.

En 1981, Gidon Kremer crée à Lockenhaus, en Autriche, un festival de musique de chambre qui prendra, en 1992, le nom de Kremerata Musica. Il y mêle jeunes révélations et valeurs confirmées, toutes animées par la passion de jouer ensemble et une irrépressible fringale d'horizons nouveaux. C'est donc hors des sentiers battus du répertoire traditionnel qu'autour de Gidon Kremer se retrouvent les pianistes Martha Argerich, Aloys Kontarsky, Oleg Maisenberg et Valery Afanassiev, le violoniste Thomas Zehetmair,

Copyrighted material

les altistes Gérard Caussé et Iouri Bashmet, les violoncellistes Yo-Yo Ma, Heinrich Schiff, David Geringas et Mischa Maisky, le hautboïste Heinz Holliger, le clarinettiste Eduard Brunner, entre autres, pour de mémorables séances de musique dont le disque a heureusement souvent gardé la trace. Le soliste ne se refuse pas pour autant au plaisir des grands concertos traditionnels, sous la baguette des plus grands chefs : Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Esa-Pekka Salonen... En 1997, il crée son propre orchestre de chambre, le Kremerata Baltica, qui rassemble des jeunes interprètes de Lettonie, d'Estonie et de Lituanie.

• Éclectisme et curiosité

Avec Martha Argerich, Gidon Kremer a signé des enregistrements des sonates pour violon et piano de Beethoven, de Schumann et de Prokofiev débordantes de vie, de tendresse et de flamme. Il a renouvelé notre vision des concertos pour violon de Mozart dans une intégrale qu'il a réalisée avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Nikolaus Harnoncourt. Britten, Messiaen, Milhaud, Bartók, Hindemith, Janáček et Ysäye – dont son enregistrement des sonates pour violon seul fait référence – figurent régulièrement dans ses programmes. Il a redonné une vie nouvelle à des partitions peu jouées de Mendelssohn, Liszt, Richard Strauss ou Moritz Moszkowski et est même allé jusqu'à enregistrer l'un des sommets les plus escarpés de la technique instrumentale, le *Caprice pour violon solo* sur le lied *Erlkönig* de Schubert de Heinrich Wilhelm Ernst. Depuis le début des années 1990, Gidon Kremer s'est par ailleurs fait le champion de la musique d'Astor Piazzolla.

Copyrighted material

Fervent interprète du répertoire classique et romantique, Gidon Kremer est aussi un ardent défenseur de la musique de son temps et de son pays. Il a suscité et, souvent, assuré la création de nombreuses œuvres russes : le *Premier Concerto grosso* pour deux violons (1977, avec Tatiana Grindenko), la *Sonate pour violon et piano* (1972, avec Oleg Maisenberg) et le *Concerto pour violon* (1978) d'Edison Denisov, le concerto pour violon *Offertorium* (1981) de Sofia Goubaïdoulina, le *Quatrième Concerto pour violon* (1984) et le *Trio à cordes* (1985) d'Alfred Schnittke, compositeur qu'il admire particulièrement, le *Concerto pour violon* (1993) de Valentin Silvestrov, le trio pour piano *Zerkalo* (2009) et le *Concerto pour violon* (2012) de Victor Kissine...

Gidon Kremer crée aussi des œuvres d'autres compositeurs : le concerto *Tabula rasa*, pour deux violons – partition qu'il a fréquemment défendue avec sa première épouse, la violoniste Tatiana Grindenko – (1977) et le *Stabat Mater* (1985) d'Arvo Pärt, *La lontananza nostalgica utopica futura, madrigale per più « caminantes » con Gidon Kremer*, pour violon solo et huit bandes magnétiques, de Luigi Nono (1988), le concerto pour violon *Graal théâtre* (1995) de Kaija Saariaho, *Lament*, pour violon, soprano et orchestre (1995) de Giya Kancheli, le concerto pour violon et orchestre à cordes *Tala gaisma* (1997) de Peteris Vasks, le *Concerto pour violon* (1997) d'Aribert Reimann, ou encore celui de Michael Nyman (2003).

Pierre BRETON

Copyrighted material

KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

Le baryton néerlandais Bernard Kruysen naît à Montreux, en Suisse, le 28 mars 1933. Membre d'une longue lignée d'artistes – petit-fils et fils de peintres, père d'un sculpteur –, il passe la plus grande partie de son enfance en Provence. Il conservera sa vie durant une connaissance intime de la langue française, dont il avait pénétré toutes les subtilités et qu'il parlait et chantait sans la plus infime trace d'accent.

Il fait ses études au Conservatoire royal de La Haye, où il travaille le chant avec Herbert Raideck. Très rapidement l'Opéra royal d'Amsterdam le distingue et l'engage. Il n'hésite cependant pas à quitter l'illustre scène pour venir travailler à Paris avec le baryton français Pierre Bernac. Quand ce dernier prend sa retraite, au début des années 1960, Bernard Kruysen est unanimement considéré comme son héritier naturel pour l'interprétation de la mélodie française, notamment par Francis Poulenc, qui tient à l'accompagner lui-même au piano en de multiples occasions. Le chanteur néerlandais obtient sa première récompense en 1958 au Concours international de chant de Bois-le-Duc. Dès 1961, le grand prix du disque français couronne un album consacré aux mélodies de Debussy qu'il signe avec le pianiste Jean-Charles Richard.

Bernard Kruysen a construit sa réputation sur ses prestations en oratorio – il est considéré aux Pays-Bas comme un grand spécialiste du rôle du Christ dans les Passions de Jean-Sébastien Bach – et sur la qualité rare de ses récitals de lieder. Son répertoire, extrêmement

Copyrighted material

vaste, couvre tout à la fois Monteverdi, Schubert, Schumann et Moussorgski. Mais c'est dans la mélodie française qu'il obtient, en compagnie de son partenaire habituel, le pianiste américain Noël Lee, ses plus beaux titres de gloire. En témoigne une discographie où il triomphe dans Massenet, Fauré, Debussy, Ravel et, par-dessus tout, dans une légendaire intégrale des mélodies de Duparc enregistrée en 1971. L'art de Bernard Kruysen peut se définir en quelques mots : intelligence, maîtrise, simplicité. La voix a certes perdu, avec le temps, un peu de son éclat et de sa pureté. Mais la précision de sa diction, la pudeur de son expression et la souplesse de sa ligne de chant resteront pour longtemps, dans ce répertoire exigeant et secret, un modèle absolu. Bernard Kruysen aimait la mer tout autant que la musique. Par trois fois il avait remporté le championnat du monde d'exploration et de chasse sous-marine. Il réalisait lui-même des films subaquatiques. Il meurt à Ryswyk (Pays-Bas) le 30 octobre 2000.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)

Introduction

Le nom de Rafael Kubelík est resté longtemps indissociable de la musique de Gustav Mahler, dont il fut le premier à enregistrer l'intégrale des symphonies. Mais c'est surtout l'image d'un grand propagateur de la culture musicale d'Europe centrale que l'on retiendra.

• Un chef idiomatique

Fils du célèbre violoniste tchèque Jan Kubelík (1880-1940) et d'une comtesse hongroise, Marianne Csaky-Szell, Rafael Jeroným Kubelík naît en Bohême, à Býchory, près de Kolín, le 29 juin 1914. Il étudie le violon avec son père et, de 1928 à 1933, poursuit sa formation musicale (piano, violon, direction d'orchestre et composition) au Conservatoire de Prague, avec notamment Otakar Šín et Pavel Dědeček. Le 24 janvier 1934, à Prague, il dirige son premier concert à la tête de la Philharmonie tchèque. Pendant un an, il est l'accompagnateur de son père, au piano, période qu'il considère comme la plus enrichissante de ses années de formation. Puis Vacláv Talich l'engage à ses côtés comme chef d'orchestre à la Philharmonie tchèque. D'emblée, Kubelík trouve des conditions de travail exceptionnelles : les conseils de l'un des plus grands formateurs d'orchestres de l'époque et la possibilité de diriger l'un des meilleurs ensembles d'Europe centrale. Il devient ensuite directeur musical du Národní Divadlo (Théâtre national) de Brno

Copyrighted material

(1939-1941) puis est nommé en 1941 premier chef de la Philharmonie tchèque, poste qu'il occupera jusqu'en 1948.

C'est l'une des périodes les plus difficiles de l'histoire de cet orchestre. Kubelík refuse de collaborer avec les autorités d'occupation nazies et, à partir de 1945, commence à reconstruire un orchestre mutilé par la guerre et la disparition des instrumentistes juifs. Il ouvre le répertoire à la musique nouvelle, notamment celle de Bohuslav Martinů, dont il crée *Polní Mše* (*Messe de campagne*, 1946) et la *Symphonie n° 5* (1947). Il participe en 1946 à la fondation du Printemps musical de Prague. Mais lorsque les communistes prennent le pouvoir en 1948, il décide d'émigrer en Occident.

Kubelík est invité à diriger en Angleterre (*Don Giovanni* donné par le Glyndebourne Festival Opera au festival d'Édimbourg en 1948) puis aux États-Unis, où il débute avec l'Orchestre symphonique de Chicago, le 17 novembre 1949. En 1950, il est nommé directeur musical de cet orchestre. Pendant quatre ans, il transforme les habitudes de travail, impose des normes de qualité encore insoupçonnées et ouvre le répertoire à la musique contemporaine. Ces bouleversements suscitent dans la presse des critiques extrêmement défavorables, qui l'obligent à démissionner en 1953. Mais les plus grands orchestres du monde font déjà appel à lui : Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin, Société des concerts du Conservatoire à Paris.

Entre 1955 et 1958, Kubelík est directeur musical du Covent Garden de Londres. À nouveau, il n'opte pas pour la facilité : il dirige l'une des premières exécutions intégrales des *Troyens* de Berlioz (1957), il révèle la version originale de *Boris Godounov* de Moussorgski et *Jenůfa* de Janáček (1956). Entre 1961 et 1979, il est

Copyrighted material

à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise à Munich, avec lequel il effectue des tournées au Japon (1965) et aux États-Unis (1968). Sous sa direction, cet orchestre se hisse au niveau des meilleures formations allemandes et réalise un nombre considérable d'enregistrements pour Deutsche Grammophon, notamment l'intégrale des symphonies de Mahler à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise (1967-1971), ainsi que de nombreuses pages de musique tchèque (Smetana, Dvořák, Martinů, Janáček, Vítězslav Novák...).

En 1960, Kubelík reçoit la médaille Gustav-Mahler. L'année suivante, il dirige la création de l'oratorio de Schönberg *Die Jakobsleiter* (*L'Échelle de Jacob*). Il se fixe en Suisse, près de Lucerne, avec sa seconde femme, la soprano australienne Elsie Morison, et reçoit la nationalité helvétique en 1967. En 1973, le Metropolitan Opera de New York crée à son intention un poste de directeur musical, et il y fait ses débuts le 22 octobre en dirigeant *Les Troyens* – avec Jon Vickers dans le rôle d'Énée –, mais une controverse semblable à celle qui lui avait fait quitter Chicago l'amène à démissionner dès 1974.

Kubelík continue de mener une carrière de chef invité en Europe occidentale et aux États-Unis, notamment à Chicago, où il devient l'un des invités réguliers. À partir de 1985, il cesse pratiquement de diriger pour raison de santé. Néanmoins, après la chute du régime communiste, il accepte de revenir inaugurer le Printemps de Prague 1990, après quarante-deux ans d'absence, en dirigeant la Philharmonie tchèque dans deux exécutions du cycle de Smetana *Má Vlast* (« Ma Patrie »). Il meurt à Kastanienbaum (canton de Lucerne) le 11 août 1996.

• Le langage du cœur

Copyrighted material

Avec Karel Ančerl, Rafael Kubelík apparaît comme le plus grand chef d'orchestre tchèque de sa génération. L'exil ne lui a pas fait perdre la spécificité tchèque de son approche de la musique, mais celle-ci s'est enrichie au contact d'autres traditions d'interprétation. Sous sa direction, les orchestres allemands gagnaient en transparence, avec des attaques plus franches, un sens accru du rubato et du lyrisme, sans perdre de leur densité sonore. L'un des témoignages discographiques les plus intéressants à cet égard est l'intégrale des neuf symphonies de Beethoven que Kubelík enregistra au cours des années 1970 avec les principaux orchestres du monde (Londres, Amsterdam, Berlin, Israël, Boston, Paris, Vienne, Cleveland, Munich). Il savait préserver l'identité de ces formations en leur apportant son style personnel, des interprétations « marquées par une musicalité de jadis, libérée de tout sybaritisme » (Nicolas Slonimsky). Il est vrai que la rigueur exigeante qui avait été l'une des causes de son départ de Chicago avait cédé la place à une direction où l'émotion, la spontanéité et le langage du cœur occupaient une place essentielle, même si on l'a parfois accusé de privilégier l'expression aux dépens du rythme. Il a beaucoup servi la musique de son temps et a créé, en dehors des œuvres mentionnées ci-dessus, les *Fresques de Piero della Francesca* (1956) de Martinů (dont il est le dédicataire) ainsi que des œuvres de Frank Martin (*6 Monologe aus Jedermann*, 1949), d'Alexandre Tcherepnine (*Deuxième Symphonie*, 1951), de Karl Amadeus Hartmann (*Huitième Symphonie*, 1963).

Rafael Kubelík a composé trois requiem, un Stabat mater, cinq opéras (notamment *Veronika*, Brno, 1947, et *Cornelia Faroli*, Augsbourg, 1966), plusieurs symphonies, six quatuors à cordes, des mélodies, des sonates pour piano...

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Bibliographie

H. ROSENTHAL, « Pen Portrait : Rafael Kubelík », in *The Musical Times*, vol. XCVIII, pp. 606-607, 1957
M. SEE, « Rafael Kubelik : ein Musikerporträt », in *Neue Zeitschrift fur Musik*, vol. CXXVI, pp. 15-157, 1965
J. H. SUTCLIFFE, « Kubelík Speaks : the Met's Forthcoming Music Director », in *Opera News*, vol. XXXVI, n° 1, pp. 6-7, 1971
R ULM dir., *Rafael Kubelíks « Goldenes Zeitalter » : die Münchener Jahre 1961-1985*, Bärenreiter, Kassel, 2006.

Copyrighted material

LAGOYA ALEXANDRE (1929-1999)

Longtemps associé à sa femme, Ida Presti (1924-1967), dans un duo de guitares qui est resté l'un des modèles du genre, Alexandre Lagoya a mené par la suite une carrière de soliste et de pédagogue ; il sera notamment le premier titulaire de la classe de guitare du Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Alexandre Lagoya naît à Alexandrie le 29 juin 1929, d'un père grec et d'une mère italienne. Il commence ses études musicales à l'âge de huit ans, se tournant d'emblée vers la guitare, et il n'a que treize ans lorsqu'il donne son premier récital, dans sa ville natale ; deux ans plus tard, il enseigne déjà le solfège et la guitare. Après la Seconde Guerre mondiale, il se fixe à Paris, où il s'inscrit à l'École normale de musique. Il travaille la composition avec Heitor Villa-Lobos, à Paris, et Mario Castelnuovo-Tedesco, aux États-Unis ; il rencontre en 1950 la guitariste française Ida Presti, qu'il épouse deux ans plus tard (Égyptien par sa naissance, il opte pour la nationalité française). Leurs carrières personnelles vont alors se confondre au sein du plus fameux duo de guitares de l'époque. Tous deux font considérablement évoluer la technique de l'instrument : grâce à une nouvelle position de la main droite, la guitare gagne en volume sonore ; ils développent, en outre, le trille sur deux cordes et perfectionnent le staccato. Plusieurs compositeurs écrivent des œuvres nouvelles à leur intention : Pierre-Petit (*Thème et variations*), André Jolivet (*Sérénade pour deux guitares*), Henri Tomasi (*Concerto pour deux guitares*), Castelnuovo-Tedesco, John

Copyrighted material

Duarte... De plus, ils réalisent eux-mêmes des transcriptions afin de créer un répertoire jusqu'alors inexistant.

Après la mort de sa femme, Alexandre Lagoya se reconvertit dans le répertoire à une guitare et se voit confier la classe du Conservatoire de Paris (1969-1994), où cet instrument n'était pas enseigné auparavant. Il donne également des cours aux États-Unis et au Canada. Il continue à solliciter des compositeurs contemporains (Tony Aubin, *Hildagoyas* ; Jacques Casterède ; Claude Bolling, *Concerto pour guitare* ; Jean-Michel Damase, *Ballade* pour guitare et cordes ; Henri Sauguet, *Trois Préludes* ; Jacques Charpentier, *Concert n° 2*...) et à donner des concerts et des récitals dans le monde entier pratiquement jusqu'à sa mort, survenue à Paris le 24 août 1999.

Lorsque le duo Presti-Lagoya s'est imposé dans le monde musical, tout ce qui touchait à la guitare s'inscrivait dans la tradition espagnole et latino-américaine. En révélant les ressources de leur instrument à des musiciens de toutes cultures, le couple est parvenu à ouvrir une nouvelle voie et à « déshispaniser », dans une certaine mesure, la guitare.

En dehors de ses qualités musicales, Alexandre Lagoya était un bon vivant, fin cordon-bleu et amoureux des vins d'exception. Il possédait un rare sens de l'humour et avait acquis une popularité dépassant largement l'univers de la musique classique. Considéré dans le monde entier comme une vedette à part entière, il a usé avec habileté de cette notoriété pour faire connaître et apprécier la musique classique dans des milieux qui y étaient auparavant indifférents ou hostiles.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Copyrighted material

LANCELOT JACQUES (1920-2009)

L’école française de clarinette comptait avec Jacques Lancelot l’un de ses membres les plus prestigieux, même si sa discrétion naturelle n’en a pas fait une vedette à l’instar de Jean-Pierre Rampal pour la flûte ou de Maurice André pour la trompette. Pédagogue recherché, il a formé des clarinettistes venus travailler avec lui du monde entier.

Né à Rouen le 24 avril 1920, Jacques Lancelot commence ses études musicales au conservatoire de Caen, avec Fernand Blachet (1933-1938), puis les poursuit au Conservatoire national de Paris, où il travaille la clarinette avec Auguste Périer (il y obtient un premier prix en 1939) et, à partir de 1942, la musique de chambre avec Fernand Oubradous. En 1941, il entre à l’Orchestre des Concerts Lamoureux, où il reste jusqu’en 1950. Parallèlement, il joue dans l’Orchestre de Radio-Paris (sous la direction de Willem Mengelberg et de Jean Fournet), au sein de l’Orchestre de chambre Marius-François Gaillard, à la Musique de la Garde républicaine (1945-1946) et, l’été, au Casino de Vichy (1947-1955). Il est aussi l’un des membres de l’Association des concerts de chambre de Paris que dirige Fernand Oubradous (par la suite Concerts symphoniques de chambre de Paris).

Jacques Lancelot développe une importante carrière de soliste et dans le domaine de la musique de chambre, notamment au sein du Quintette à vent français (1945-1968) avec Jean-Pierre Rampal (flûte), Pierre Pierlot (hautbois), Gilbert Coursier (cor), Maurice

Copyrighted material

Allard puis Paul Hongne (basson). Le pédagogue enseigne au conservatoire de Rouen (1947-1988), à l'Académie internationale d'été de Nice (1960-1975), au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon (1980-1984), tout en donnant des *master classes* dans le monde entier, notamment au Japon, où son influence est considérable. Il a souvent siégé dans les jurys de concours, à Genève, ou au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Parmi les œuvres qu'il a créées, le *Concerto pour clarinette* de Jean Françaix (1967) s'est imposé comme une page majeure du répertoire de l'instrument. On doit aussi à Jacques Lancelot des créations de Jean Rivier, Roger Calmel, Georges Migot, Marcel Bitsch. Avec la complicité de Michel Garcin, directeur des disques Erato, il a fait revivre des sonates de François Devienne ainsi que des œuvres concertantes de Johann Melchior Molter et de Rossini alors tombées dans l'oubli. Jacques Lancelot est mort à Paris le 7 février 2009.

Doté d'une sonorité claire et d'un phrasé exceptionnel très articulé, il faisait souvent un usage généreux du vibrato, l'une des caractéristiques de l'école française jusqu'aux années 1970, toujours soucieuse de disposer d'une large palette de couleurs. Il disait volontiers qu'il y a le mot « clair » dans clarinette. Au sein d'une abondante discographie, ses enregistrements du concerto de Mozart restent des références pour tous les clarinettistes. Il a été directeur de collection aux Éditions musicales transatlantiques et aux éditions Gérard Billaudot. On lui doit de nombreux ouvrages pédagogiques.

Michel Arrignon lui a consacré un livre, *Jacques Lancelot, 10 ans avec la clarinette* (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

J. BRAHMS, les deux sonates pour clarinette et piano, avec Annie d'Arco
J. FRANÇAIX, *Concerto pour clarinette*, avec l'Orchestre de Nice-Côte-d'Azur O.R.T.F., direction Pol Mule (enregistré en 1970)
P. LADMIRAULT, *Sonate pour clarinette et piano*, avec Robert Plantard (enregistré en 1980)
J. M. MOLTER, *Concerto pour clarinette en ré majeur*, Orchestre de chambre de Rouen, direction Albert Beaucamp
W. A. MOZART, *Concerto pour clarinette*, K 622, Orchestre de chambre Jean-François Paillard (2 enregistrements : 1958 et 1963) ; *Quintette avec clarinette*, K 581, avec le Quatuor Barchet ; *Symphonie concertante*, K 297b, avec Pierre Pierlot (hautbois), Gilbert Coursier (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre de chambre de la Sarre, direction Karl Ristenpart (enregistré en 1954), avec Pierre Pierlot (hautbois), Pierre Del Vescovo (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre de chambre Fernand Oubradous (enregistré en 1955), avec Pierre Pierlot (hautbois), Georges Barboteu (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre symphonique de Bamberg, direction Theodor Guschlbauer (enregistré en 1969)
G. ROSSINI, *Variations pour clarinette et petit ensemble*, avec I Solisti Veneti, direction Claudio Scimone.

Copyrighted material

LANDOWSKA WANDA (1879-1959)

Que serait le clavecin aujourd'hui sans la persévérante action de Wanda Landowska ? L'irrésistible attraction exercée, dès le début du XIXe siècle, par le piano ainsi que les séductions du romantisme avaient relégué le clavecin au rang de vestige d'un passé révolu et réduit la richesse de son immense répertoire à un simple champ d'investigation musicologique. Aux premières années du siècle suivant commence à apparaître un intérêt nouveau pour ces musiques, dites anciennes, écrites pour l'orchestre, la voix et l'orgue. Il faudra cependant attendre la pionnière Wanda Landowska pour que le clavecin s'éveille à une seconde existence. Grâce à elle, une partie essentielle de l'histoire musicale occidentale a retrouvé, sur des instruments proches de ceux qui l'ont vue naître, ses rythmes et ses couleurs d'origine.

Mieux encore, Wanda Landowska a suscité pour son instrument la composition d'œuvres nouvelles, acclimatant ainsi de manière inattendue les antiques cordes pincées au langage des créateurs de son temps. Elle a de plus permis l'éclosion d'une génération entière de clavecinistes qui, chacun à sa manière, ont poursuivi son aventure esthétique et permis la redécouverte de toute la littérature baroque.

Wanda Alexandra Landowska naît à Varsovie le 5 juillet 1879 (date qui figure sur son passeport ; d'autres dates ont été avancées), dans une famille d'origine juive. Son père est avocat et sa mère une linguiste reconnue, la première à traduire Mark Twain en polonais.

Copyrighted material

Dès l'âge de quatre ans elle commence l'étude du piano et la poursuit au conservatoire de sa ville natale, sous la férule de Jan Kleczyński et d'Aleksander Michalowski, qui sera le professeur de Mischa Levitzki. À Berlin, elle se forme à la composition avec Heinrich Urban. En 1900, sur les conseils d'Henry Lew, un spécialiste du folklore hébraïque qu'elle épousera par la suite, elle se fixe à Paris. Elle donne tout d'abord des cours de piano à la Schola Cantorum (1900-1912). Dès cette époque, elle s'abandonne à sa passion et hante sans relâche musées et bibliothèques à la recherche d'instruments authentiques et de partitions oubliées. À sa demande, la maison Pleyel lui construit un grand clavecin de concert qu'elle inaugure au festival Bach de Breslau en 1912. Cet instrument – qui compte une octave supplémentaire dans le registre grave – doit encore beaucoup à la facture du piano et reste assez éloigné, par le timbre et la puissance, des modèles originaux qui l'ont inspiré. Wanda Landowska poursuit sa croisade à la Hochschule für Musik de Berlin, qui crée spécialement pour elle une chaire consacrée au clavecin. Elle y donne des cours de 1913 à 1919 (durant la Première Guerre mondiale, Wanda et son mari Henry auront en Allemagne le statut de prisonniers civils sur parole). De retour en France, elle enseigne à l'École normale de musique que vient de fonder Alfred Cortot. Son répertoire s'élargit de Bach à Couperin et à Rameau. En 1925, elle crée à Saint-Leu-la-Forêt, au nord de Paris, où elle s'est établie, une école de musique ancienne qui va attirer, au-delà des praticiens du clavier, flûtistes et chanteurs. Le 25 juin 1923, sous la direction de Vladimir Golschmann, elle participe dans la demeure parisienne de la princesse Edmond de Polignac à la création scénique des *Tréteaux de Maître Pierre*, un opéra pour marionnettes de Manuel de Falla. Ce dernier va écrire pour elle un *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, dont elle assure la création, à Barcelone, le 5 novembre

Copyrighted material

1926, sous la direction du compositeur. Le 3 mai 1929 elle donnera la première audition publique du *Concerto champêtre*, pour clavecin et orchestre, de Francis Poulenc sous la baguette de Pierre Monteux. Elle fait construire dans sa demeure de Saint-Leu-la-Forêt une salle spéciale où elle donne concerts – le premier en 1927, où elle fait alterner, en compagnie d'Alfred Cortot, le piano et le clavecin – et cours d'interprétation qui attirent, parmi une foule de futurs clavecinistes, Ruggero Gerlin, Ralph Kirkpatrick, Rafael Puyana, Aimée van de Wiele, Isabelle Nef. Sa réputation s'étendant aux États-Unis, elle anime des classes très suivies au Curtis Institute de Philadelphie (1925-1928). En 1933, elle donne à Saint-Leu-la-Forêt la première audition publique intégrale des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach sur un clavecin. Colette et Virgil Thomson font partie de son cercle d'amis.

En 1940, avec son assistante et compagne Denise Restout, elle doit fuir devant l'avance des troupes allemandes – abandonnant partitions rares et instruments précieux, qui seront détruits dans le pillage de sa maison – et, après de multiples pérégrinations, parvient à New York en 1941. Cette jeune sexagénaire commence alors une seconde carrière. Elle retrouve le chemin des salles de concert et reprend en 1950 ses cours, à Lakeville (Connecticut), où elle réside désormais. Elle réalise le premier enregistrement intégral au clavecin du *Clavier bien tempéré* de Bach (1949-1956).

À plus de soixante-quinze ans, elle donne son dernier récital en 1954. Wanda Landowska meurt à Lakeville le 16 août 1959. Elle laisse plusieurs ouvrages : *Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de Jean-Sébastien Bach* (1905), *Musique ancienne* (1909), *Chopin et l'ancienne musique française* (1931), *Sur les Variations Goldberg de Jean Sébastien Bach* (1933).

Copyrighted material

Wanda Landowska a enregistré – tant au clavecin qu'au piano – aussi bien Jean-Sébastien Bach et ses fils que François Couperin, Rameau, Louis-Claude Daquin, Jacques Champion de Chambonnières, Domenico Scarlatti, Haendel, Mozart et Haydn. Avec Yehudi Menuhin, elle a gravé les *Six Sonates pour violon et clavier* de Jean-Sébastien Bach. Celle qu'Arthur Nikisch qualifiait de « bacchante en Bach » s'impose, au-delà des grandioses ferraillements d'un instrument bien éloigné de nos conceptions actuelles, avec une rare autorité et une belle agilité digitale, dans des interprétations emplies d'une vie intense. Ne disait-elle pas : « Il ne faut pas jouer les chefs-d'œuvre du passé comme on regarderait passer un convoi funèbre, paralysé par le respect » ?

Pierre BRETON

Copyrighted material

LANG LANG (1982-)

Le pianiste chinois Lang Lang (Láng Lang) s'est fait connaître internationalement grâce à sa technique hors du commun et à l'expressivité de ses interprétations.

Né le 14 juin 1982 à Shenyang, dans la province du Liaoning, Lang Lang commence à étudier le piano dès l'âge de trois ans et donne son premier récital en public deux ans plus tard. En 1991, le jeune prodige entre au Conservatoire central de Pékin (Beijing) et attire bientôt l'attention de nombreux admirateurs. En 1995, à l'âge de treize ans, il remporte à Sendai, au Japon, la médaille d'or du concours international Tchaïkovski des jeunes musiciens et il se produit au Beijing Concert Hall, où il interprète l'intégralité des 24 *Études* pour piano, opus 10 et 25, de Chopin. L'année suivante, il figure parmi les solistes qui participent au concert inaugural de l'Orchestre symphonique national de Chine (China National Symphony Orchestra), en présence du président Jiang Zemin.

Lang Lang gagne les États-Unis en 1997 et, grâce à une bourse d'étude, intègre le prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie. Pendant cinq ans, il étudie sous la férule du grand pianiste américain Gary Graffman, président de cet institut. Il fait ses débuts sur le sol américain en 1998, avec l'Orchestre symphonique de Baltimore. En août de l'année suivante, lors du festival de Ravinia, à Highland Park, un faubourg de Chicago, Lang Lang remplace au pied levé André Watts, souffrant, et interprète le *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski avec l'Orchestre symphonique de Chicago. Sa prestation lui vaut d'excellentes

Copyrighted material

critiques : il devient célèbre du jour au lendemain. En avril 2001, Lang Lang poursuit sur sa lancée en se produisant à guichet fermé au Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre symphonique de Baltimore. La même année, il fait une tournée triomphale en Chine avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Wolfgang Sawallisch et donne notamment un concert devant 8 000 personnes au Palais du peuple, dans la capitale.

Enregistré lors d'un récital donné au Tanglewood Music Center de Lenox (Massachusetts), le premier CD, éponyme, de Lang Lang sort en 2001. Parmi les disques suivants, citons *Lang Lang Live at the Proms* (2002) et *Lang Lang Live at Carnegie Hall* (2004). En juillet 2002, le festival du Schleswig-Holstein décerne au jeune artiste le tout nouveau prix Leonard-Bernstein. Lang Lang effectue une nouvelle tournée en Chine en août 2003 et, à la fin de la saison 2003-2004, il devient le premier pianiste chinois à se produire avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Le programme de tournées pléthorique du virtuose ainsi que les campagnes de promotion dithyrambiques dont il est l'objet suscitent cependant des réserves de la part de certains critiques, qui craignent en effet que le jeune pianiste, confronté à une telle atmosphère commerciale, devienne plus une « bête de scène » qu'un artiste digne de ce nom.

Parmi les albums de Lang Lang, il convient de mentionner celui qui est consacré au *Deuxième Concerto pour piano* et à la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov (Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Valery Gergiev, 2005) et *Memory* (2006), qui comporte des pièces de Mozart, Chopin, Schumann et Liszt. *Dragon Songs* (2007) contient des pièces composées par Lang Lang lui-même ainsi que des œuvres traditionnelles chinoises. Le pianiste revient à l'interprétation des classiques l'année suivante, avec deux nouveaux albums, *The Magic*

Copyrighted material

of Lang Lang (œuvres de Haydn, Mozart, Schumann, Chopin, Liszt, Tchaïkovski, Rachmaninov, Lü Wencheng) et *Chopin : The Piano Concertos*, qui rassemble les deux concertos du compositeur polonais.

En 2008, Lang Lang a fait une apparition remarquée lors de la cérémonie de remise des Grammy Awards, interprétant en compagnie de Herbie Hancock la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Quelques mois plus tard, il interprète plusieurs extraits de la *Cantate du fleuve Jaune* (*Huánghé Dàhéchàng*) du compositeur chinois Xian Xinghai lors de la cérémonie d'ouverture des jeux Olympiques de Pékin. Lang Lang publie la même année ses Mémoires, co-écrits avec David Ritz, sous le titre *Journey of a Thousand Miles : my Story* (Spiegel & Grau, New York), dans lesquels il fait référence au début du célèbre adage de Laozi dans le *Daode jing* : « Un chemin de mille lieues commence toujours par un premier pas » (trad. franç. Judith Coppel et Annick Perrot-Cornu, *Le Piano absolu : l'éducation d'un prodige*, 2008).

E.U.

Copyrighted material

LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)

Considéré comme l'un des meilleurs chanteurs-acteurs de son époque, le ténor anglais Philip Langridge fut l'un des représentants marquants d'une génération qui a fait tomber les frontières entre les différents répertoires : aussi à l'aise dans le répertoire traditionnel que dans la musique baroque, il a aussi été le champion de la musique britannique de son temps.

Philip Gordon Langridge voit le jour à Hawkhurst, dans le Kent, le 16 décembre 1939, et accomplit ses études musicales à Londres, à la prestigieuse Royal Academy of Music, où il travaille le violon jusqu'en 1958. Puis il se tourne vers le chant, qu'il étudie avec Bruce Boyce et Celia Bizoni. Sa carrière commence en 1962. Il fait ses débuts au festival de Glyndebourne deux ans plus tard, dans le petit rôle d'un valet de *Capriccio* de Richard Strauss. Sur cette même scène, il incarne ensuite Don Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart), Florestan (*Fidelio* de Beethoven) et Laca (*Jenůfa* de Janáček). En 1970, il chante au festival d'Édimbourg puis fait en 1973 des débuts remarqués au festival de Hollande, dans *Il Borgomastro di Saardam* de Donizetti. En 1976, il chante Don Ottavio au festival d'Aix-en-Provence.

Sa carrière prend une autre dimension dans les années 1980, lorsqu'il devient un habitué de Covent Garden avec des débuts, en 1983, dans *Le Rossignol* (rôle du Pêcheur) de Stravinski et *L'Enfant et les sortilèges* (la Théière) de Ravel. Il y revient pour incarner Chouïski (*Boris Godounov* de Moussorgski) la même année, puis

Copyrighted material

Laca, les rôles-titres d'*Idomeneo* de Mozart et de *Peter Grimes* de Britten en 1989, Aschenbach (*Death in Venice* de Britten) en 1992, Loge (*L'Or du Rhin* de Wagner) et Jupiter (*Semele* de Haendel) en 1996, le rôle-titre de *Palestrina* de Pfitzner en 2001. L'année 1985 est celle de ses débuts à la Scala de Milan, dans Endimione (*Orfeo* de Luigi Rossi), et au Metropolitan Opera de New York, dans Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart). Il revient à la Scala en 1989, pour *Oberon* de Weber, au Met en 1993, dans Loge. Le festival de Salzbourg l'invite en 1987 pour *Moïse et Aaron* de Schönberg, puis pour *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (sous la direction de Nikolaus Harnoncourt), *Idomeneo*, *De la maison des morts* (Janáček) et un légendaire *Boris Godounov* sous la direction de Claudio Abbado en 1994. À l'Opéra néerlandais d'Amsterdam, il incarne le Pelléas de Debussy dans une mise en scène de Peter Sellars. Au Saito Kinen Festival (Japon), sous la direction de Seiji Ozawa, puis au Châtelet (1996), il chante *Œdipus Rex* de Stravinski. Il paraît sur toutes les grandes scènes britanniques, à Francfort, Zurich, Munich, à l'Opéra de Paris (*Billy Budd* de Britten en 2001). Au fil des années, il reprend tous les rôles de ténor des opéras de Britten et s'impose comme le grand successeur de Peter Pears. Janáček est un autre axe important de sa carrière. Il participe à la création des opéras de Harrison Birtwistle *The Mask of Orpheus* (rôle-titre) à l'English National Opera en 1986, *The Second Mrs Kong* avec le Glyndebourne Touring Opera en 1994 et *The Minotaur* (rôle de Hiereus) à Covent Garden en 2008. Le compositeur écrit à son intention une courte mélodie, *From Vanitas*, qu'il crée en 2009. En 2004, à Covent Garden, il incarne Alonso à la création de l'opéra de Thomas Adès *The Tempest*. Au concert, Langridge chante aussi bien l'oratorio, de Bach à Elgar, que le lied. Son répertoire va de Monteverdi et Rameau à Tippett, Bennett, Goehr ou Holliger. Pour ses dernières apparitions sur scène en

Copyrighted material

2009-2010, tout en luttant contre un cancer, il incarne le triple rôle Prince/Valet/Marquis dans *Lulu* de Berg à Covent Garden et celui de la Sorcière dans *Hänsel et Gretel* de Humperdinck au Met. Il meurt à Londres, le 5 mars 2010.

Philip Langridge était autant un chanteur qu'un musicien et un acteur. Doté d'un talent de communication hors pair, il savait faire partager sa passion pour toutes les musiques, au concert comme dans le cadre de masterclasses qu'il a données en Angleterre, à Salzbourg, Paris, Aix-en-Provence ou aux États-Unis. Une solide formation et une grande intelligence musicale lui ont permis d'aborder un répertoire d'une ampleur et d'une diversité rarissimes pour un chanteur. Tous les plus grands chefs le recherchaient pour de telles qualités : Haitink, Ozawa, Abbado, Levine, Pappano, Masur... Deux de ses enfants d'un premier mariage suivent des carrières artistiques : la violoncelliste Jennifer Langridge et le metteur en scène Stephen Langridge, qui a été le réalisateur des dernières créations lyriques de Birtwistle. En secondes noces, il avait épousé la mezzo-soprano irlandaise Ann Murray.

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

A. BERG, *Wozzeck*, rôle d'Andres, avec Hildegard Behrens, Franz Grundheber, Heinz Zednik, Petits Chanteurs de Vienne, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Claudio Abbado (Deutsche Grammophon)
B. BRITTEN, *Billy Budd*, rôle du Capitaine Vere, avec Simon Keenlyside, John Tomlinson, chœur et Orchestre symphonique de Londres, direction Richard Hickox (enregistré en 1999, Chandos) ; *Peter Grimes*, rôle-titre, avec Jennifer Watson, Alan Opie, chœur et Orchestre symphonique de Londres, direction Richard Hickox (enregistré en 1995, Chandos)
G. F. HAENDEL, *Le Messie*, avec Della Jones, Christopher Robson, Joan Rodgers, Bryn Terfel, Collegium Musicum 90, direction

Copyrighted material

Richard Hickox (Chandos)
L. JANÁČEK, *Journal d'un disparu*, avec Jean Rigby, Anita Morrison, Susan Legg, Graham Johnson (enregistré en 1995, Forlane)
M. MOUSSORGSKI, *Boris Godounov*, rôle de Chouïski, avec Anatoli Kotcherga, Sergueï Larine, Marjana Lipovšek, Samuel Ramey, chœur de la Philharmonie slovaque, chœur de la Radio de Berlin, Tölzer Knabenchor, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Claudio Abbado (enregistré en 1993, Sony)
I. STRAVINSKI, *The Rake's Progress*, avec Lucia Popp, Sarah Walker, Samuel Ramey, London Sinfonietta Chorus and Orchestra, direction Riccardo Chailly (enregistré en 1983, Decca).

VIDÉOGRAPHIE

B. BRITTEN, *Billy Budd*, avec Thomas Allen, Richard van Allan, Neil Howlett, English National Opera Chorus and Orchestra, direction David Atherton (enregistré en 1988, Arthaus) ; *Peter Grimes*, avec Janice Cairns, Alan Opie, Ann Howard, Andrew Green, English National Opera Chorus and Orchestra, direction David Atherton (enregistré en 1994, Arthaus)
W. A. MOZART, *La Clémence de Titus*, avec Ashley Putnam, Diana Montague, Martine Mahé, Elzbieta Szmytka, Peter Rose, The Glyndebourne Chorus, Orchestre philharmonique de Londres, direction Andrew Davis, réalisation Nicholas Hytner (enregistré en 1991, Arthaus)
I. STRAVINSKI, *Œdipus Rex*, avec Jessye Norman et Bryn Terfel, chœur et orchestre du Saito Kinen Festival, direction Seiji Ozawa (Philips-Universal).

Copyrighted material

LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)

Figure majeure de l'école espagnole de piano, la Catalane Alicia de Larrocha s'est imposée dans le monde entier par un jeu raffiné et nuancé qui a offert un nouveau visage à la musique de son pays, auparavant trop souvent noyée dans l'excès et la recherche de l'effet.

Alicia de Larrocha i de la Calle voit le jour à Barcelone le 23 mai 1923. Sa mère, qui avait été élève de Granados, la confie au grand pédagogue Frank Marshall, l'un des derniers disciples de l'auteur des *Goyescas*. Elle n'a que neuf ans lorsqu'elle grave son premier disque (une valse et un nocturne de Chopin), à l'initiative de la grande mezzo-soprano Conchita Supervia. En 1935, Alicia joue le *Concerto du Couronnement* de Mozart avec l'Orchestre symphonique de Madrid sous la direction du légendaire Enrique Fernández Arbós. La guerre civile retarde ses véritables débuts de carrière, qui se développe en Espagne à partir de 1940, puis à l'échelon international dès 1947, grâce au soutien d'Arthur Rubinstein. Elle devient l'assistante de Frank Marshall à l'Academia qui porte son nom à Barcelone. En 1950, elle épouse le pianiste Joan Torra et donne avec lui de nombreux concerts. Elle se produit aussi avec le violoncelliste Gaspar Cassadó (1956-1959) ; tous deux créent en 1957 la *Partita pour violoncelle et piano* d'Alexandre Tansman. À la mort de Marshall en 1959, elle prend la direction de l'Academia Marshall. Tout au long de sa carrière, elle ne cesse de se produire avec les plus grands musiciens : Poulenc, avec qui elle joue son *Concerto pour deux pianos*, les cantatrices

Copyrighted material

Victoria de Los Angeles et Montserrat Caballé, le Quatuor de Tōkyō et le Quatuor Guarneri, des chefs d'orchestre comme Colin Davis ou Riccardo Chailly. Très proche du compositeur catalan Federico Mompou, elle crée et reçoit en dédicace plusieurs de ses pièces pour piano, notamment le quatrième cahier de *Música callada* (1972) et *Cançons i danses n° 14* (1978). Elle crée aussi des œuvres de Xavier Montsalvatge (*Divagació*, 1951 ; *Concierto breve*, dont elle est dédicataire, 1953) et Joaquín Nin-Culmell (*Seguedilla murciana*, dont elle est également dédicataire). Elle cesse de jouer en public en 2003 et meurt à Barcelone le 25 septembre 2009. Au cours de sa longue carrière, elle a donné plus de quatre mille concerts.

Sa petite taille (1,52 m) et celle de ses mains ont limité son répertoire, mais Alicia de Larrocha a su compenser ce handicap avec une assise élevée qui lui donnait un angle d'attaque plus ferme sur le clavier, lui permettant de maîtriser parfaitement les difficultés de la musique de Granados ou d'Albéniz, mais aussi de Chopin, de Liszt ou de Rachmaninov. Dans les premières années de sa carrière, son jeu s'imposait par la solidité des basses, des attaques directes, une rythmique ferme et un sens de la couleur, caractéristiques qui se sont assouplies au fil du temps pour tendre vers une expression plus flexible, un sens profond de la ligne mélodique et une palette subtile. L'élégance était sa qualité majeure, du panache mais sans la moindre recherche démonstrative, une discrétion qu'elle disait liée à sa timidité naturelle. Si on l'a identifiée à la musique de ses compatriotes Albéniz, Granados, Falla et même Joaquín Turina ou Antonio Soler, elle refusait d'être considérée comme une spécialiste de ce répertoire : « C'est juste ce que les gens aiment m'entendre jouer. » Grande mozartienne, elle était aussi à l'aise dans le répertoire romantique allemand que dans la musique française. Elle a joué à plusieurs reprises le cycle complet des cinq concertos de

Copyrighted material

Beethoven et a même enregistré le premier et le troisième concerto de Rachmaninov, véritable gageure avec des mains si petites. Elle n'est jamais parvenue à dépasser l'intervalle d'une dixième, qui se réduisait à la neuvième dans les dernières années de sa carrière (une oreille attentive peut s'en rendre compte à l'écoute de ses ultimes enregistrements de Granados).

Dans sa discographie, on retiendra : *Iberia* d'Albéniz (enregistré en 1960 et 1972), *Nuits dans les jardins d'Espagne* de De Falla (Orchestre de la Suisse romande, dir. Sergiu Comissiona, enregistrées en 1970), *Danses espagnoles* (enregistrées en 1976 et 1994) et *Goyescas* (enregistrées en 1976 et 1989) de Granados, la *Sonate en si mineur* de Liszt (enregistrée en 1975), les *Concertos pour piano n*^{os} *9* et *21* de Mozart (English Chamber Orchestra, dir. Colin Davis), la *Fantaisie*, opus 17 (enregistrée en 1993), *Humoresque* (enregistrée en 1994), le *Concerto pour piano*, opus 54 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. Charles Dutoit, enregistré en 1980) de Schumann.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

LASKINE LILY (1893-1988)

Introduction

On la surnommait la « grande dame de la harpe », car Lily Laskine a véritablement dominé la vie de cet instrument pendant plus de trois quarts de siècle. La harpe lui doit d'avoir retrouvé ses lettres de noblesse, d'être sortie du rôle d'instrument de salon dans lequel elle était restée confinée au XIXe siècle pour redevenir un instrument soliste à part entière.

• Naissance d'une soliste

Née à Paris le 31 août 1893, Lily Laskine commence par étudier le piano. Mais elle éprouve peu d'attirance pour cet instrument et se tourne vers la harpe : elle entre au Conservatoire de Paris, où elle est l'élève d'Alphonse Hasselmans (1845-1912) et de Georges Marty (1860-1908). À l'âge de douze ans, elle donne son premier concert et obtient un premier prix de harpe au Conservatoire (1905). Elle commence à voyager à partir de 1907 et joue notamment à Londres. En 1909, elle entre à l'Orchestre de l'Opéra de Paris, où elle est la première femme admise ; elle y restera jusqu'en 1926. Elle est également harpe solo de l'orchestre que fonde Serge Koussevitzky à Paris en 1921 ; elle occupe la même fonction aux Concerts Lamoureux (1921-1940, puis 1943-1945), aux Concerts Straram (1926-1933), à l'Orchestre national (dès sa fondation, en 1934), à l'Orchestre philharmonique de Paris et à la Comédie-Française.

Copyrighted material

Contrairement à ses prédécesseurs, Lily Laskine ne se cantonne pas dans son rôle d'instrumentiste d'orchestre et entreprend une carrière de soliste, en récital, en concerto et en musique de chambre. Elle suscite ainsi un nouvel intérêt pour la harpe et fait revivre une partie du répertoire alors oublié, en particulier le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart, qu'elle joue au festival de Salzbourg et qu'elle enregistrera à plusieurs reprises, notamment avec Marcel Moyse, René Le Roy, Michel Debost, Roger Bourdin et Jean-Pierre Rampal. Elle est invitée dans la plupart des capitales et des festivals européens et joue sous des baguettes aussi prestigieuses que celles d'Arturo Toscanini, Koussevitzky, Piero Coppola, Charles Münch, Thomas Beecham...

• Renaissance et créations

Lily Laskine tire également de l'oubli des pages anciennes du répertoire, comme les pièces de Nicholas Charles Bochsa, François-Joseph Gossec, Carl Reinecke ou Jean-Baptiste Krumpholz. Elle défend les trésors de la musique française pour harpe écrits à la fin du XIXe et au début du XXe siècle (Fauré, Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Gabriel Pierné, Jacques Ibert...) et suscite la composition de nombreuses œuvres écrites à son intention : *Impromptu pour harpe* (1919) d'Albert Roussel, *Quatuor pour flûte, violon, clarinette et harpe* (1925) et *Suite en concert* pour harpe et orchestre (1928) de Georges Migot, *Concerto pour harpe* (1952) d'André Jolivet, *Concerto pour harpe* (1968) de Claude Pascal, pages de Pierre Sancan ou Henri Martelli.

De 1948 à 1958, elle est professeur de harpe au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Elle enseigne également à l'Académie internationale d'été de Nice et donne des *masterclasses* dans le monde entier. Elle siège dans les jurys des principaux

Copyrighted material

concours internationaux. Aux États-Unis, un prix qui porte son nom est décerné chaque année à de jeunes harpistes. Elle a ainsi formé toute une génération de harpistes, notamment Marielle Nordmann et Annie Challan, qui trouvaient en elle la détentrice d'une tradition vivante que les années n'avaient nullement altérée : à plus de quatre-vingts ans, elle jouait encore en récital à deux harpes avec Marielle Nordmann. Lily Laskine meurt à Paris le 4 janvier 1988.

La générosité de Lily Laskine était aussi célèbre que sa rigueur professionnelle. Sa vie durant, elle a continué à exercer les diverses facettes de son art, jouant aussi bien les secondes harpes d'orchestre qu'en soliste ou en musique de chambre avec des partenaires comme Yehudi Menuhin, Marcel Moyse, le Quatuor Calvet... Certains ont vu dans cette omniprésence une sorte de monopole sur le marché encore étroit d'un instrument relativement peu demandé. Mais la disponibilité de Lily Laskine offrait une contrepartie appréciable à cette attitude : toujours présente pour aider ses cadets, elle savait également dispenser ses conseils de façon désintéressée et, contrairement à la plupart des solistes consacrés, ne refusait jamais de jouer avec de jeunes artistes. Son esprit pétillant laissait rarement indifférent et, si elle faisait preuve d'une grande prudence devant les micros et les caméras, elle laisse le souvenir d'une étonnante vitalité. Elle était mariée au violoniste Roland Charmy qui a été, pendant de nombreuses années, professeur au Conservatoire de Paris.

Alain PÂRIS

Bibliographie

W. M. GOVEA, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists : a Bio-critical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1995
M. NORDMANN, « Lily Laskine », in *American Harp Journal*, vol. X,

Copyrighted material

nº 2, pp. 3-7, 1985 ; « Lily Laskine », in *Bulletin de l'Association internationale des harpistes et amis de la harpe*, pp. 3-11, 1988 ; *Lily Laskine*, Éd. Cahiers du temps, Cabourg, 1997
R. RENSCH, *The Harp : its History, Technique and Repertoire*, Duckworth, Londres, 1969 ; *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1989, éd. révisée 2007.

Copyrighted material

LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)

Giacomo Lauri-Volpi naît à Rome le 11 décembre 1892. Dans la descendance de Caruso, ce ténor scintillant, dont l'émission haute, héritée de l'école d'Antonio Cotogni, fut préservée un demi-siècle durant, imposait sa marque de patricien et de poète enjôleur aux rôles qu'il s'appropriait. L'un des derniers représentants du chant romantique, il mariait une stupéfiante aisance d'émission, un aigu scintillant – le contre-*fa* à pleine voix de ses premiers Arturo (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti), à une élégance de phrasé d'un autre âge. Au Metropolitan Opera de New York, il devait ainsi éblouir son public plus de deux cents fois dans les emplois les plus divers. Les libertés stylistiques de ce chevau-léger n'étaient que la marque d'une personnalité singulière. Étincelant Manrico, il courtisait, la soixantaine venue, la Leonora de Maria Callas dans *Le Trouvère*. Ses Calaf (*Turandot* de Puccini), ses Rodolfo de *Luisa Miller* comptent, avec ses interprétations d'Arnold (*Guillaume Tell* de Rossini), de Raoul (*Les Huguenots* de Meyerbeer) ou d'Elvino (*La Sonnambula* de Bellini), parmi les joyaux du disque. Giacomo Lauri-Volpi est mort à Valence (Espagne), le 17 mars 1979.

Jean CABOURG

Copyrighted material

LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)

Relativement peu connue du grand public, Yvonne Lefébure jouissait dans les milieux musicaux d'une réputation analogue à celle de Nadia Boulanger quelques années auparavant : les jeunes pianistes venaient du monde entier travailler avec cette éminente pédagogue qui détenait une tradition issue en ligne directe d'Alfred Cortot et des grands compositeurs francais qu'elle avait personnellement connus.

Née à Ermont, le 29 juin 1898 (jusqu'à ses dernières années, sa date de naissance exacte restera, par coquetterie, un mystère soigneusement caché), Yvonne Lefébure commence très tôt l'étude du piano. À neuf ans, elle remporte le prix des Petits Prodiges, avant d'entrer au Conservatoire de Paris. Après un an passé dans la classe de Marguerite Long, où elle reconnaît ne pas avoir appris grand-chose, elle travaille avec Alfred Cortot et obtient à treize ans un premier prix de piano qui sera suivi de cinq autres premiers prix : harmonie, histoire de la musique (classe de Maurice Emmanuel), contrepoint (Georges Caussade), fugue (Charles Marie Widor) et composition (Paul Dukas). Elle travaille également la direction d'orchestre avec Vincent d'Indy. Lorsqu'elle sort du Conservatoire, elle a déjà donné son premier récital parisien et joué en concerto avec l'orchestre des Concerts Lamoureux sous la baguette de Camille Chevillard. Tentée un moment par la composition, elle renonce à se présenter au prix de Rome : il fallait emporter en loge la partition de *Gwendoline* de Chabrier, ouvrage déjà trop ancien à son goût !

Copyrighted material

Sa carrière de soliste commence très brillamment : elle joue le *Concerto en sol* de Ravel plus d'une centaine de fois avec les chefs les plus illustres. Elle joue Mozart à Salzbourg avec Bruno Walter, à Lugano avec Wilhelm Furtwängler. Pablo Casals, avec lequel elle avait commencé à jouer pendant l'Occupation, l'invite au premier festival de Prades, pour le bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach (1950). Avec Sándor Végh, elle donne l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven. Mais l'enseignement l'accapare sans cesse davantage : assistante d'Alfred Cortot à l'École normale de musique de Paris (1930-1939), elle se voit confier les meilleurs élèves du maître, qui est empêché par ses multiples activités de les suivre régulièrement : Dinu Lipatti et Samson François, notamment, travaillent avec elle. En 1947, elle épouse le musicologue Fred Goldbeck : tous deux formeront pendant près de quarante ans l'un des couples les plus étonnants et les plus unis du monde musical parisien. « Freddie » est le seul qui ose corriger son jeu et, grâce à lui, elle complétera, en autodidacte, une formation instrumentale que l'admiration démesurée que lui portait Cortot avait laissée par trop incomplète.

Nommée professeur au Conservatoire de Paris en 1952, elle démissionne en 1967. Elle enseigne alors au Conservatoire européen et chez elle, où affluent des élèves du monde entier. En compagnie de Fred Goldbeck, elle fonde en 1964 le Juillet musical de Saint-Germain-en-Laye, festival consacré aux grands musiciens français et dans le cadre duquel elle donne des cours d'interprétation. En 1968 vient s'y adjoindre un concours international de piano, le prix Debussy. Pressée par d'innombrables admirateurs, elle redonne à sa carrière une certaine dynamique dans les années 1970, enregistrant notamment plusieurs disques pour la marque Fy. Elle meurt à Paris le 23 janvier 1986.

Copyrighted material

Détentrice d'une tradition authentique dans le domaine de la musique française (elle avait connu Debussy, Ravel, Dukas, Fauré et la plupart des grands compositeurs de cette génération), Yvonne Lefébure s'était surtout imposée dans ce répertoire ; mais elle savait ne pas s'y laisser enfermer. Elle se disait beethovénienne avant tout, et c'est davantage l'ampleur des *Variations Diabelli* ou l'intimité des *Bagatelles* qui semblaient lui convenir. Adepte de structures solides, d'une rythmique inébranlable et d'une véritable dynamique des mouvements, elle semblait négliger le son pour lui-même, perdant parfois le sens poétique. Elle offrait ainsi une autre voie à la tradition du piano français de Marguerite Long, essentiellement fondée sur la recherche de couleurs et sur la beauté sonore, avec en contrepoint le redoutable corrélat de la souplesse des mouvements. Henri Martelli (*Cinq Danses*), Georges Migot (*Scorpion*), Henry Barraud (*Quatre Impromptus*), Maurice Emmanuel (*Sonatine n° 6*) et Jean Rivier (*Torrents*) lui ont dédié des œuvres.

Yvonne Lefébure restera l'une des figures marquantes du piano en France. Comblée de dons, elle n'était pourtant pas destinée à une grande carrière de concertiste. D'autres horizons l'attendaient. Mais des admirateurs trop inconditionnels, en créant le « phénomène Lefébure », ont tenté à tort de faire une vedette de l'une des plus grandes pédagogues de l'instrument. Yvonne Lefébure avait su porter très loin la réflexion sur l'art de jouer du piano et d'interpréter ses musiciens préférés.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

LEHMANN LILLI (1848-1929)

La soprano et interprète allemande de lieder Lilli Lehmann s'est notamment illustrée par ses interprétations d'Isolde.

Née le 24 novembre 1848, à Würzburg, en Bavière, Lilli Lehmann étudie le chant avec sa mère, Marie Loewe, et fait ses débuts sur scène à Prague, en 1865, en interprétant le Premier Garçon dans *La Flûte enchantée* de Mozart. En 1869, elle rejoint la Hofoper de Berlin, où elle débute en incarnant Marguerite de Valois (*Les Huguenots* de Meyerbeer) et chante des rôles de colorature, comme la Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée*. Après avoir répété, avec Wagner lui-même, les rôles de l'une des Filles du Rhin, Woglinde, d'une walkyrie, Helmwige, et de l'Oiseau de la forêt, elle participe à la création intégrale de *L'Anneau du Nibelung*, donné trois fois sous la direction de Hans Richter. au premier festival de Bayreuth (août 1876). Incarnant par la suite des rôles de soprano dramatique, elle devient la plus grande Isolde de son temps. Elle brille également dans Leonore (*Fidelio* de Beethoven). De 1885 à 1889, puis pendant la saison 1891-1892, elle chante au Metropolitan Opera de New York.

Lilli Lehmann est admirée pour sa présence scénique, l'extraordinaire beauté de sa voix et l'ampleur de son répertoire. Ce dernier embrasse quelque 170 rôles de 119 ouvrages différents, allant de Mozart et Bellini à Wagner et Verdi en passant par Offenbach, et plus de 600 lieder. Elle s'investit à partir de 1905 dans l'organisation du festival de Salzbourg (prédécesseur du festival actuel), dont elle assume la direction artistique et où elle

Copyrighted material

chante de 1901 à 1910. Elle donne des cours de chant (parmi ses élèves figurent la mezzo-soprano Olive Fremstad et la soprano Geraldine Farrar), et publie un ouvrage de pédagogie, *Meine Gesangskunst* (« Mon Art du chant », Berlin, 1902, traduit en anglais, *How to Sing*, 1902, révisé et augmenté en 1924, nouv. éd. Dover, New York, 1993), suivi de son autobiographie, *Mein Weg* (« Mon chemin », Leipzig, 1914, traduit en anglais, *My Path through Life*, 1914, nouv. éd. Arno Press, New York, 1977). Lilli Lehmann meurt le 17 mai 1929, à Berlin,

E.U.

Copyrighted material

LEHMANN LOTTE (1888-1977)

Pas plus que le bonheur, la perfection n'a d'histoire. Rarement vie fut plus linéaire que celle de la grande soprano allemande Lotte Lehmann. Née à Perleberg dans la province de Brandebourg, elle étudie à Berlin sous la direction de Mathilde Mallinger et d'Etelka Gerster. En 1913, à vingt-cinq ans, elle débute dans *Tannhaüser* à l'Opéra de Hambourg. Vienne, qui sera sa patrie d'élection, l'appelle dès l'année suivante. Richard Strauss en fait l'une de ses interprètes favorites. Lotte Lehmann crée en effet le rôle du compositeur dans la version définitive d'*Ariane à Naxos* (Vienne, 1916). On la retrouve encore lors de la première exécution de *La Femme sans ombre* (Vienne, 1919) dans le rôle de la femme de Barak et d'*Intermezzo* (Dresde, 1924). Cette collaboration de toute une vie entre un musicien et une interprète exceptionnelle trouve sa plus belle expression dans *Le Chevalier à la rose*. Lotte Lehmann y chante les rôles de Sophie et d'Octavian avant de donner à la maréchale une dimension humaine bouleversante qui reste inégalée. Le disque en a conservé la trace dans un splendide enregistrement où le rôle de Sophie est tenu par Elisabeth Schumann. Si le souvenir de Lotte Lehmann est indissolublement lié à l'Opéra de Vienne, il l'est tout autant à Salzbourg où elle fut pendant dix saisons l'inoubliable interprète de *Fidelio* sous les baguettes inspirées de Franz Schalk, Arturo Toscanini et Richard Strauss. Elle se réfugie en 1938 aux États-Unis et poursuit sa carrière au Metropolitan Opera jusqu'en 1945, date de ses adieux à la scène lyrique. Elle donne encore jusqu'en 1951 des récitals où elle se révèle, la chose n'est pas si fréquente, aussi admirable dans le domaine du lied que dans celui de l'opéra. Elle se partage alors entre des activités

Copyrighted material

professorales à l'académie Santa Barbara en Californie (elle forme notamment Grace Bumbry), la peinture et la rédaction de ses souvenirs (*My Many Lives* ; *Singing with Richard Strauss*). Avec elle disparut une artiste d'une qualité rare, alliant avec un étonnant bonheur force expressive et science du chant.

Pierre BRETON

Copyrighted material

LEIDER FRIDA (1888-1975)

Entre les deux guerres mondiales, le nom de la soprano allemande Frida Leider se confondait avec ceux de Brünnhilde et d'Isolde, dont elle avait su humaniser, par la grâce d'une voix malléable, les accents héroïques auxquels on les réduisait trop souvent. Wagnérienne mais acclimatée à Mozart, à Gluck, voire à Verdi, cette chanteuse à la mezza voce enchanteresse offrira au Metropolitan Opera de New York son Isolde purifiée de toute déclamation, frémissante et lumineuse – formant avec Lauritz Melchior le couple idéal. Le grand Furtwängler trouvera en elle une Brünnhilde à la dimension de son lyrisme visionnaire. À Bayreuth, outre ces deux héroïnes mythiques, elle sera une Kundry mémorable. Ce qui n'empêchera pas cette artiste de faire siennes la Donna Anna mozartienne (à Paris notamment, en 1928), l'Armide de Gluck ou la Leonore du *Fidelio* de Beethoven (à Berlin, pour Erich Kleiber). Avec flamme et concentration, ardeur et souplesse, projection et demi-teintes magiques. Des enregistrements acoustiques ou électriques témoignent de l'excellence de cette artiste, jusque dans le répertoire du lied, auquel elle se consacra après son retrait de la scène lyrique. Frida Leider, née à Berlin le 18 avril 1888, est morte dans cette même ville, le 4 juin 1975.

Jean CABOURG

Copyrighted material

LEINSDORF ERICH (1912-1993)

Un des derniers survivants d'une lignée de chefs d'orchestre autrichiens établis aux États-Unis, Erich Leinsdorf a contribué à inculquer la tradition du répertoire germanique aux grandes institutions symphoniques et lyriques.

De son vrai nom Erich Landauer, il naît à Vienne, le 4 février 1912. Il y commence des études pianistiques dès l'âge de cinq ans avant de travailler avec l'épouse de Paul Pisk à partir de 1920. Puis il étudie le piano avec Paul Emerich (1923-1928) et la composition avec Paul Amadeus Pisk. Il travaille également le violoncelle avec Lilly Kosz. En 1930, il suit un cours de direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. Il devient l'un des proches d'Anton Webern, dont il est le répétiteur au piano puis le soliste du Singverein der Socialdemokratischen Kunstelle, dirigé par ce dernier. Entre 1931 et 1933, il se perfectionne à l'Académie de musique de Vienne et fait ses débuts de chef d'orchestre en 1933 à la tête de l'orchestre de cette académie. Un an plus tard, il est engagé comme assistant de Bruno Walter au festival de Salzbourg. Entre 1935 et 1937, il occupe la même fonction auprès d'Arturo Toscanini. Sur une recommandation de Lotte Lehmann, avec laquelle il avait préparé *Fidelio* à Salzbourg, le Metropolitan Opera de New York l'appelle comme assistant. Il y fait ses débuts le 21 janvier 1938 avec *La Walkyrie* ; quelques mois plus tard, il est nommé second chef et, en 1939, après la mort accidentelle d'Artur Bodanzky, il se voit confier la direction du répertoire allemand. Il dirige les plus grandes voix wagnériennes (Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad, Friedrich Schorr). En 1942, il adopte la nationalité

Copyrighted material

américaine. Entre 1943 et 1946, il est directeur musical de l'Orchestre de Cleveland, période interrompue par son séjour sous les drapeaux (1943-1944). Entre 1947 et 1956, il dirige l'Orchestre philharmonique de Rochester, qu'il hisse au premier plan de la vie musicale américaine. En 1956, il prend la direction du New York City Opera, où il conduit une saison consacrée à des ouvrages du XXe siècle. Un an plus tard, il dirige la première américaine des *Dialogues des carmélites* de Poulenc à l'Opéra de San Francisco pour le bicentenaire de la naissance de La Fayette. Cette même année 1957, Rudolf Bing crée pour lui le poste de conseiller musical du Met, poste qu'il conservera jusqu'en 1962. Il continuera à s'y produire en invité, dirigeant, tout au long de sa carrière, plus de quatre cents représentations. L'Orchestre symphonique de Boston l'appelle à sa tête pour succéder à Charles Münch (1962-1969). En sept ans, il donne plus de sept cents concerts avec cet orchestre, qu'il ne parvient pas néanmoins à marquer de son empreinte. Il enseigne également au Berkshire Music Center de Tanglewood, dont il est directeur entre 1963 et 1969. Il quitte Boston en conflit avec l'administration de l'orchestre et se consacre à une carrière itinérante : il revient souvent en Europe, notamment au festival de Bayreuth (*Les Maîtres chanteurs* en 1959 ; *Tannhäuser* en 1972), en Angleterre ou à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, qui l'invitait depuis 1947 ; entre 1978 et 1981, il dirige régulièrement l'Orchestre radio-symphonique de Berlin. Ses apparitions sont plus rares en France, où il est davantage considéré comme un technicien de haute volée que comme l'un des héritiers de la grande tradition austro-allemande. En 1979, il est nommé membre du National Council on the Arts. Il meurt à Zurich, le 11 septembre 1993. En 1968, il avait épousé en secondes noces la violoniste Vera Graf.

Copyrighted material

Leinsdorf possédait une baguette d'une précision remarquable, un sens du contact humain et un humour qui séduisaient d'emblée tous les orchestres. En un minimum de temps, il parvenait à préparer des programmes souvent difficiles, car il savait capter l'attention des instrumentistes et tirer le meilleur parti de leurs possibilités. Il était doté d'un sens inné de l'architecture, et ses interprétations s'imposaient davantage par leur solidité que par leur lyrisme. On lui a même reproché un excès de rigueur. C'est pourtant cette qualité que recherchaient les responsables de l'Orchestre symphonique de Boston en l'appelant à succéder à Charles Münch, pour restaurer le rigorisme de Serge Koussevitzky tout en tournant la page de la tradition franco-russe. C'est aussi sa précision qui en faisait un accompagnateur recherché : il a été souvent le partenaire d'Arthur Rubinstein (avec lequel il enregistra les cinq concertos de Beethoven) ou de Sviatoslav Richter. Mais c'est probablement dans le domaine lyrique qu'il a donné le meilleur de lui-même.

Leinsdorf a fait l'essentiel de sa carrière autour du répertoire romantique et postromantique germanique, créant notamment la suite de valses du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss en 1946 ou réalisant le premier enregistrement de *Die tote Stadt* d'Erich Wolfgang Korngold ; mais de telles qualités convenaient aussi à la musique de son temps : il a créé des œuvres de Bohuslav Martinů (*Symphonie n° 2*, 1943), Gunther Schuller, Vincent Persichetti, Charles Wuorinen, Andrew Imbrie, Michael Colgrass... Il a laissé une autobiographie, *Cadenza. A Musical Career* (Houghton Mifflin, Boston, 1976) et un essai, *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians* (Yale Univ. Press, New Haven, 1981).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

LEMECHEV SERGEI (1902-1977)

Le « chantre de l'amour et de la tristesse », la « voix du cœur » : les louanges n'ont jamais manqué à un chanteur qui fut le plus populaire d'Union soviétique, au point d'avoir ses « groupies ». Le ténor Sergei Lemechev (né à Knyazevo, dans l'oblast de Tver, en Russie, le 27 juin – ancien style, 10 juillet, nouveau style – 1902) était le charme même, à la scène comme à la ville, et le public adulait ce séducteur aux allures d'éternel jeune homme, qui n'avait pas renié ses très modestes origines et affectionnait les chansons populaires. Doté d'une technique exceptionnelle, il offre une palette de couleurs vocales extraordinairement étendue, dont l'art du comédien, appris chez Stanislavski, en amplifiait encore la puissance expressive. Il incarna les rôles les plus divers : le rôle-titre de *Faust* de Gounod et Alfredo Germont (*La Traviata* de Verdi), le Duc de Mantoue de *Rigoletto*, Lohengrin, Werther et même Fra Diavolo. Mais c'est avec l'opéra russe et, surtout, son rôle fétiche de Lenski, dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, qu'il chanta cinq cents fois, que se manifeste le mieux son lyrisme ardent et sensible, capable de faire entendre les plus fines nuances du rêve, de la mélancolie et du chagrin. Sergei Lemechev est mort à Moscou, le 26 juin 1977.

Philippe DULAC

Copyrighted material

LEMNITZ TIANA (1897-1994)

Pour plusieurs générations de discophiles, Tiana Lemnitz fut la Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart) de Thomas Beecham, épanchement d'une âme portée par un souffle et une diction de pure transparence. Référence suprême. Au point d'occulter la diversité des emplois où cette soprano allemande a su briller d'un éclat aussi intense que pudique : en Agathe du *Freischütz* de Weber ou en wagnérienne « blonde » (Elsa – *Lohengrin* –, Elisabeth – *Tannhäuser* – et une merveilleuse Eva des *Maîtres chanteurs*), comme en Octavian (*Le Chevalier à la rose*), au sein des productions straussiennes de Covent Garden. De son éclectisme, le disque a gardé peu de témoignages. D'*Eurydice* de Gluck à *Jenůfa* de Janǎcek et à l'opéra russe, sa disponibilité musicale et sa flexibilité firent toutefois l'admiration des publics allemand et britannique. Il lui revenait d'incarner les héroïnes de la « Verdi-Renaissance » allemande : *Ernani* (Elvira), *Aïda* (rôle-titre), *Otello* (Desdemona), *Don Carlo* (Elisabetta) et *Le Trouvère* (Leonora) retrouvaient par la grâce de son legato une éminente dignité vocale. Mozart, qu'elle chanta relativement peu, demeure néanmoins le prisme au travers duquel cette voix a su dispenser ses couleurs les plus limpides.

Tiana Luise Lemnitz, née à Metz, le 26 octobre 1897, est morte à Berlin, le 26 janvier 1994.

Jean CABOURG

Copyrighted material

LENYA LOTTE (1899-1981)

Viennoise issue d'un milieu modeste – son père était cocher de fiacre et sa mère lingère –, Karoline Blamauer, dite Lotte Lenya a le « théâtre dans le sang ». À quatre ans, elle se produit dans un cirque. Après avoir étudié la danse à Zurich pendant la Première Guerre mondiale, elle joue Molière et Shakespeare dans des tournées de deuxième ordre. Le hasard lui fait rencontrer le dramaturge Georg Kaiser (dont elle jouera par la suite *Der Silbersee*), qui lui présente Kurt Weill. Pour Lotte Lenya c'est le coup de foudre – elle épouse le musicien en 1926 – et aussi, la révélation de sa vraie nature théâtrale.

En 1927, elle interprète le *Petit Mahagonny*, écrit par Bertolt Brecht et mis en musique par Weill : elle y chante pour la première fois. Les deux auteurs l'imposent l'année suivante à Ernst Josef Aufricht, producteur de *L'Opéra de quat'sous*, à Berlin. Bien que le nom de Lotte Lenya ne figure même pas à l'affiche le soir de la première, elle remporte un triomphe dans le rôle de Jenny. La presse et le public découvrent non sans stupeur son étrange personnalité : physique ingrat, presque inquiétant, en accord avec l'esthétique expressionniste, voix déchirante et déchirée, bouleversante parce que sans cesse au bord de la rupture. Lenya créera tous les « songs » de Weill et Brecht, leur conférant une renommée mondiale : *La Fiancée du pirate* (de *L'Opéra de quat'sous*), *Alabama Song* (de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, 1930), *Bilbao Song* et *Surabaya Johnny* (de *Happy End*, 1929). « Quand je compose une mélodie », confiait Kurt Weill, « je l'entends déjà dans mon for intérieur avec la voix de Lenya »... Au cinéma, en

Copyrighted material

1930, Lenya reprendra le rôle de Jenny dans L'*Opéra de quat'sous* réalisé par G. W. Pabst.

En 1933, comme d'autres artistes et intellectuels allemands mis en péril par leurs origines raciales ou leurs idées politiques libérales (parmi eux, Fritz Lang, Max Reinhardt et Otto Preminger), Lenya et Weill fuient l'Allemagne. Première étape : Paris, où Boris Kochno, le bras droit de Diaghilev, commande à Brecht et Weill un ballet. *Les Sept Péchés capitaux du petit bourgeois* sont créés au Théâtre des Champs-Élysées, avec Lotte Lenya et Tillie Losch dans le double rôle, joué, chanté et dansé, de Anna. C'est un succès. Mais Weill subit un échec cuisant avec *Marie Galante* (livret de Jacques Deval, avec Florelle). Les époux partent alors pour New York réaliser un projet ambitieux : *The Eternal Road* (1930) dans une mise en scène de Max Reinhardt. Dans cette fresque musicale sur un thème biblique, Lenya joue deux personnages : Miriam, la sœur de Moïse, et la sorcière d'Endor. C'est un demi-échec qui incitera la comédienne à se tenir pendant plusieurs années dans l'ombre de son mari, qui accumule les succès à Broadway, avec des œuvres de plus en plus lyriques, comme *Knickerbocker Holiday*, *Lady in the Dark*, *One Touch of Venus* et *Lost in the Stars*.

Lenya n'interprétera qu'une seule de ces comédies musicales : *The Firebrand of Florence*, en 1945.

Après la mort de Weill, en 1950, il faudra toute la force de persuasion de Leonard Bernstein pour que Lenya accepte de chanter *L'Opéra de quat'sous* dans une université, en 1953. En raison de l'accueil chaleureux qu'elle rencontre, elle remonte l'œuvre maîtresse de son mari sur une scène « off-Broadway » : elle restera six ans à l'affiche. Lenya consacre alors toute son énergie à faire redécouvrir la musique de Kurt Weill. En Allemagne, elle joue

Copyrighted material

Street Scene et supervise les enregistrements de *L'Opéra*, de *Happy End*, des *Sept Péchés capitaux* et de *Mahagonny*. Le cinéma la redécouvre en 1961 avec *Le Visage du plaisir* (adapté du *Printemps romain de Mrs. Stone* de Tennessee Williams) puis dans *Bons Baisers de Russie* (1963). Mais c'est au théâtre qu'elle doit son ultime consécration, avec *Cabaret*, une comédie musicale sur le Berlin de l'avant-guerre mise en scène à Broadway en 1966 par Bob Fosse. Symbole vivant de l'esprit berlinois des années 1930, Lenya devient véritablement une des « grandes prêtresses » de l'intelligentsia new-yorkaise. Grâce à elle, Brecht est joué partout, et on reconnaît en Weill le fils spirituel de Puccini et de Stravinski. Pour Lotte Lenya, la boucle est bouclée.

Robert de LAROCHE

Copyrighted material

LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

Introduction

Claveciniste, organiste, chef d'orchestre et musicologue, le Néerlandais Gustav Leonhardt a joué – aux côtés notamment des frères Wieland, Sigiswald et Barthold Kuijken, de Nikolaus Harnoncourt et de Philippe Herreweghe – un rôle prépondérant dans le renouveau de la musique ancienne. À la différence de Nikolaus Harnoncourt (son cadet de quelque dix-huit mois), il déteste commenter son art, affirmant : « Je suis devenu musicien pour ne pas parler. En jouant, j'exprime tout ce que je peux. Si cela ne suffit pas, les mots ne peuvent rien. Si cela suffit, ils ne servent à rien non plus. »

• Les années d'apprentissage

Gustav Maria Leonhardt naît le 30 mai 1928 à 's-Graveland, près de Hilversum, aux Pays-Bas, dans une famille très musicienne. Il commence l'étude du piano, qu'il abandonne très vite pour se consacrer au clavecin – qu'il découvre dès l'âge de dix ans, grâce à ses parents, qui font de la musique de chambre en famille – et à l'orgue, deux instruments qu'il travaille avec Eduard Müller à la Schola Cantorum Basiliensis de 1947 à 1950. Ce maître incontesté – un des pionniers, avec August Wenzinger, de l'enseignement de l'interprétation de la musique ancienne – lui inculque notamment la manière de registrer de façon rigoureuse, à une époque où celle-ci

Copyrighted material

ne s’apprenait pas : la plupart des organistes avaient en effet pris la mauvaise habitude de faire des registrations approximatives et selon leurs goûts personnels ; leurs choix ne relevaient pas d’une analyse approfondie de l’œuvre, et il n’existait pas véritablement de règles dans la manière de sélectionner un registre plutôt qu’un autre en fonction du compositeur, de l’époque ou du style d’écriture harmonique ou contrapuntique.

Sur les conseils de son père, Gustav Leonhardt part en 1950 s’installer à Vienne, afin d’y suivre l’enseignement du chef d’orchestre Hans Swarowsky (également mentor de Claudio Abbado, de Zubin Mehta et d’Ivan Fischer). Il ne prendra cependant que quelques cours, car il pense que « la direction ne s’apprend pas. Que voulez-vous enseigner ? Levez votre bras ici. Ou penchez-vous un peu. Cela n’a aucun sens ». Pour lui, bien interpréter ou bien diriger une musique exige avant tout de bien la comprendre. Il passe donc beaucoup de temps dans les bibliothèques, où il lit et analyse des partitions. Cette même année 1950 voit les célébrations du bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach ; à cette occasion, il donne ses premiers concerts, à Vienne, en interprétant notamment au clavecin *L’Art de la fugue* du Cantor de Leipzig.

• Transmettre la musique

Après une année d’études de la musicologie à Vienne, il devient en 1952 professeur de clavecin à l’Akademie für Musik de Vienne ; il y reste jusqu’en 1955, année où il regagne les Pays-Bas. Il grave quelques disques miraculeux aux côtés de son épouse Marie, de Nikolaus et d’Alice Harnoncourt, d’Eduard Melkus, de Michel Piguet et d’Alfred Deller. De 1954 à 1988, il occupera au Conservatoire d’Amsterdam un poste d’enseignant similaire à celui qu’il occupait à Vienne. Il est aussi, de 1959 à 1982, organiste à la

Copyrighted material

Waalse Kerk de la capitale néerlandaise, église calviniste qui possède un remarquable orgue baroque du facteur Johann Christiaan Müller datant de 1733.

Sa vie durant, Gustav Leonhardt a eu la passion de transmettre son savoir. À propos de sa manière d'enseigner, le claveciniste français Pierre Hantaï, qui fut son élève, a déclaré : « Lorsqu'il donnait une leçon, on le sentait avide d'apprendre. On ne le voyait jamais aussi content que lorsqu'il était convaincu par des idées éloignées des siennes. » Parmi les différents lieux où il transmet son savoir, on citera encore l'université Harvard (Massachusetts), où il séjourne en 1969 et 1970 en qualité de professeur invité.

Plusieurs générations de clavecinistes ont bénéficié de son enseignement. On mentionnera Pierre Hantaï, Christopher Hogwood, Bob van Asperen, Davitt Moroney, Andreas Staier, Christophe Rousset, Ton Koopman, Skip Sempé, Joyce Mekeel, Alan Curtis et Geneviève Soly.

• Au plus près de l'esprit des compositeurs

Son répertoire de claveciniste et d'organiste soliste est vaste : il s'étend du début du XVIe siècle à la fin du XVIIIe, avec un accent mis sur les grands compositeurs du XVIIe siècle, comme Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Louis Couperin et Jean-Sébastien Bach. C'est Gustav Leonhardt musicologue qui guide Gustav Leonhardt interprète : toujours soucieux d'être au plus près de l'esprit des compositeurs, il effectue en effet, en ce qui concerne tant le clavecin que l'orgue, des recherches approfondies sur l'ornementation, l'articulation, les nuances, le rubato et le rythme. Il faut à cet égard souligner que les différences dans l'interprétation sont très importantes pour toutes les musiques de l'époque baroque

Copyrighted material

car, contrairement au répertoire plus tardif des musiques classique et romantique, tout n'est pas noté sur la partition, notamment les nuances et l'ornementation. Par conséquent, Gustav Leonhardt va bien au-delà de la lecture des partitions : il étudie les traités, confronte les sources et les différentes théories, mais ne donne jamais de conclusion définitive et s'accorde la liberté de changer d'avis. Il se montre très critique envers son travail, et nombreux sont ses concerts ou ses enregistrements qui mettent à l'épreuve une interprétation précédente de la même œuvre. Ainsi, lorsqu'il a enregistré pour la deuxième fois les *Variations Goldberg* ou les *Six Partitas pour clavier*, BWV 825 à 830, de Jean-Sébastien Bach, il a donné une interprétation nouvelle qui réévaluait la première. On souligne souvent la précision de ses interprétations, en mentionnant qu'il est très attaché aux détails, ce à quoi il répond, avec son humour habituel : « Quand une petite chose prend plus d'importance qu'on ne croyait, ce n'est plus une petite chose. » Pour aller au plus près de la musique, il faut aller au-delà de celle-ci et étudier le contexte social, historique et esthétique d'une œuvre. Sa culture dans de nombreux domaines – il est féru d'histoire, de philosophie, de théologie – le guide dans la conception de ses interprétations.

Gustav Leonhardt est également très exigeant quant au choix des instruments, notamment de ses clavecins. Il n'apprécie guère les clavecins de conception moderne – son admiration pour l'art de Wanda Landowska ne sera que passagère –, et sélectionne toujours des instruments construits rigoureusement d'après les principes anciens ou des clavecins anciens parfaitement ravalés. Son choix est fonction de la période considérée ou du compositeur : puriste en matière d'interprétation, il est opposé au fait que l'on interprète un compositeur de la période baroque sur un instrument moderne ou de conception moderne. Dans un entretien accordé au périodique *La*

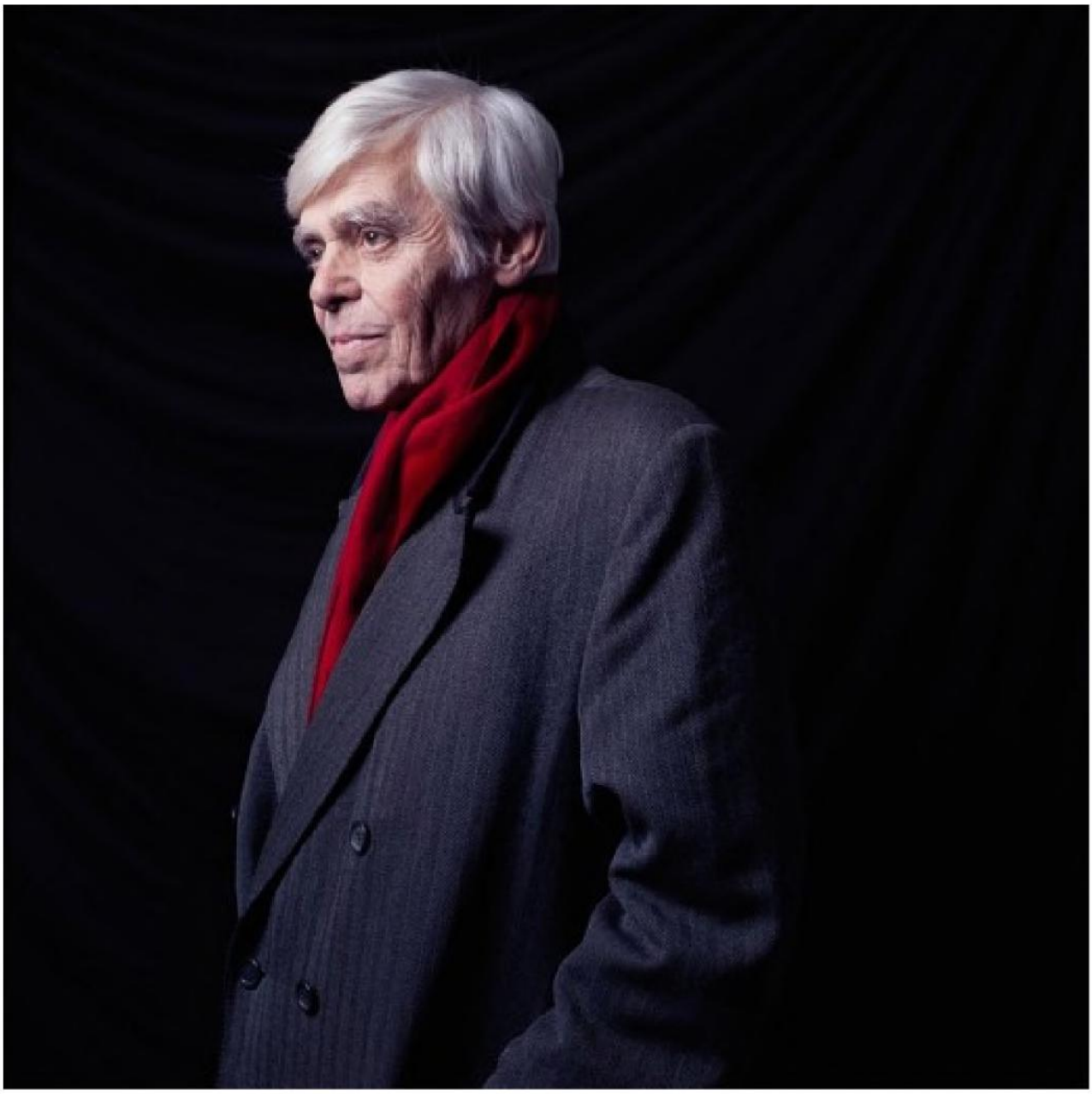
Copyrighted material

Terrasse en novembre 2008, il affirme sa position, ferme, voire sévère, quant à l'interprétation de la musique de Bach : « Il est absolument impossible de jouer Bach sur un piano moderne. Je trouve que c'est une attitude primitive et même égoïste. Ils se fichent de Bach et de l'œuvre. Ils prennent l'œuvre et la jouent à leur manière, même s'ils disent qu'ils jouent de manière dépouillée, sans pédale, avec respect... Ce n'est pas vrai parce qu'ils ne comprennent absolument rien. Le piano a de merveilleuses possibilités pour Brahms ou pour Debussy mais c'est un autre monde. » En 1952, Gustav Leonhardt publie *The Art of fugue : Bach's Last Harpsichord Work* (Nijhoff, La Haye). Il est aussi l'éditeur des fantaisies et toccatas pour clavier de Jan Pieterszoon Sweelinck dans l'édition critique des œuvres publiée par le Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiednis (Amsterdam, 1968).

• Le chambriste et le chef d'orchestre

Gustav Leonhardt se produit en trio avec le violoncelliste Anner Bylsma et le flûtiste Frans Brüggen ; ensemble, ils formeront en 1962, avec le violoniste Jaap Schröder, le Quadro Amsterdam. Il est également un remarquable chambriste : en 1955, il fonde le Leonhardt Consort, et c'est à cette époque qu'il commence à diriger des chœurs et des ensembles instrumentaux baroques. En tant que chef d'orchestre, il a enregistré avec son ami et confrère Nikolaus Harnoncourt – les deux chefs se partageant la direction de leurs ensemble, le Concentus Musicus et le Leonhardt Consort – l'intégrale des quelque deux cents cantates sacrées de Jean-Sébastien Bach, entreprise qui les tiendra en haleine de 1971 à 1989. Tous deux seront lauréats, en 1980, du prestigieux prix Erasmus, qui récompense des personnes ou des institutions ayant apporté une contribution exceptionnelle à la culture en Europe.

Copyrighted material



Frans Brüggen. *Au côté de Gustav Leonhardt, le flûtiste et chef d'orchestre Frans Brüggen joua un rôle capital dans la redécouverte de la musique baroque.*

En 1967, les réalisateurs Danièle Huillet et Jean-Marie Straub le sollicitent pour incarner Jean-Sébastien Bach dans le film biographique *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (1968). Il retrouve à cette occasion Nikolaus Harnoncourt, qui incarne le prince Leopold d'Anhalt-Köthen, ainsi que Bob van Asperen dans le rôle de Johann Elias Bach, neveu du Cantor.

Copyrighted material

En 1972, il est un des cofondateurs, avec Sigiswald Kuijken, de l'ensemble baroque La Petite Bande. Gustav Leonhardt succombera à la tentation de l'opéra : il enregistre notamment *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (avec le Leonhardt Consort et Max van Egmond, 1969), *Zaïs* (avec La Petite Bande et le Collegium Vocale de Gand, 1977) et *Pigmalion* (avec La Petite Bande, 1980) de Jean-Philippe Rameau, ainsi que *Le Jugement de Midas* de André-Ernest-Modeste Grétry (avec La Petite Bande, 1980). Mais l'échec, en 1985, du *Couronnement de Poppée* mis en scène par Jean-Marie Villégier à Nancy l'éloigne à jamais des planches.

Gustav Leonhardt donne son dernier récital à Paris en décembre 2010. Il meurt le 16 janvier 2012.

Le claveciniste Benjamin Alard a parfaitement résumé la personnalité de Leonhardt en disant « que cet homme était un outil de la musique, au même titre que la partition et que l'instrument. Quelque chose passe par ce corps, qui bouge si peu mais qui est si mobile. Très simple, sans parasite. L'essence. »

Juliette GARRIGUES

BIBLIOGRAPHIE

I. A. Alexandre, G. Naulleau, P. Hantaï & J.-L. Macia, « Gustav Leonhardt », in *Diapason*, n° 558, pp. 24-37, mai 2008
J. Drillon, *Sur Leonhardt*, Gallimard, Paris, 2009
C. Hogwood, *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2003
B. D. Sherman, *Inside Early Music : Conversations with Performers*, Oxford University Press, New York, 1997.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Copyrighted material

À l'occasion du 80e anniversaire de Gustav Leonhardt, Sony B.M.G. a publié en 2008 la Jubilee Edition, un coffret de 15 CD. Warner Classics avait publié en 1998 une Gustav Leonhardt Edition en 21 CD.

C. P. E. BACH, *Sinfonias*, Wq 182 et 183, *Trois Concertos pour violoncelle*, Wq 170 à 172, avec Anner Bylsma (violoncelle), Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. G. Leonhardt (1988)

J. S. BACH, *L'Art de la fugue* (1953 et 1969) ; intégrale des cantates sacrées, Leonhardt Consort, Concentus Musicus, Collegium Vocale de Gand, dir. Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt (coffret de 60 CD, 1971-1989) ; *Concertos pour un, deux, trois et quatre clavecins*, *Concerto pour clavecin et deux flûtes*, BWV 1052 à 1065, avec Frans Brüggen (flûte), Gustav Leonhardt, Eduard Müller, Anneke Uittenbosch, Alan Curtis, Janny van Wering (clavecin), Jeannette van Wingerden (flûte), Leonhardt Consort, dir. Gustav Leonhardt ; *Passion selon saint Matthieu*, avec David Cordier, Max van Egmond, John Elwes, René Jacobs, Christoph Prégardien, La Petite Bande, Tölzer Knabenchor, dir. Gustav Leonhardt (1989) ; *Sonates pour violon*, *Trois Partitas pour violon seul*, BWV 1001, 1002 et 1004 à 1006, transcriptions pour clavecin par Gustav Leonhardt (1975 et 1985) ; *Six Sonates pour violon et clavecin*, BWV 1014 à 1019, avec Sigiswald Kuijken (1973) ; *Suites anglaises*, BWV 806 à 811 (1973) ; *Six Partitas pour clavier*, BWV 825 à 830 (1972) ; *Variations Goldberg* (1952, 1965 et 1978) ; *Six Concertos brandebourgeois*, BWV 1046 à 1051, avec Frans Brüggen, Anner Bylsma, Paul Dombrecht (1976)

L. COUPERIN, *Suites pour clavecin* (1963 et 1978)

Elizabethan and Jacobean Music. Airs and Instrumental Music of England, avec Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth), Gustav Leonhardt (clavecin), Nikolaus Harnoncourt (basse de viole) [1954]

English Consort & Keyboard Music, Leonhardt Consort (1965-1970)

A. FORQUERAY, *Pièces de clavecin* (1973)

G. FRESCOBALDI, *Pièces pour clavecin* (1990)

J. J. FROBERGER, *Toccatas* et *Suites pour clavecin* (1962)

Music of Purcell, Jenkins and Locke, avec Alfred Deller (contre-ténor), Gustav Leonhardt (clavecin), Leonhardt Consort (1954)

D. SCARLATTI, *Sonates* (1978).

Copyrighted material

LERNER ALAN JAY (1918-1986)

Le librettiste et parolier américain Alan Jay Lerner naît le 31 août 1918 à New York, dans une famille de commerçants prospères. Il est d'abord scolarisé en Angleterre, à la Bedales School (Hampshire). De retour aux États-Unis, il fréquente la Choate School de Wallingford (Connecticut), avant de poursuivre ses études à la Juilliard School of Music de New York puis à l'université Harvard. Il participe alors à la création de spectacles joués par la troupe de l'université, dont il sort diplômé en 1940. En deux ans, il écrit plus de 500 scripts pour la radio. En 1942, il fait la connaissance de Frederick Loewe, qui n'a jusqu'alors pas rencontré le succès avec les chansons qu'il compose pour des revues de Broadway. Le premier spectacle monté par Lerner et Loewe à Broadway, *What's Up ?* (1943), est un échec, le deuxième, *The Day Before Spring* (1945), reste à l'affiche pendant cinq mois. Le succès est enfin au rendez-vous avec *Brigadoon* (1947), puis avec *Paint Your Wagon* (1951).

Leur cinquième comédie musicale, *My Fair Lady* (1956), d'après *Pygmalion* de George Bernard Shaw, connaît un triomphe sans précédent dans l'histoire du spectacle musical aux États-Unis. Produite par la Columbia Broadcasting System, elle établit à l'époque le record de la comédie musicale restée le plus longtemps à l'affiche à Londres et à New York. Le spectacle est monté dans plus de vingt pays, traduit en onze langues... Le film que George Cukor tirera de la comédie musicale en 1964 remportera sept oscars. *Brigadoon* (1954), *Paint Your Wagon* (1969, *La Kermesse de l'Ouest*) et *Camelot* (1967, tiré de la comédie musicale du même

Copyrighted material

nom, créée en 1960) deviendront également des films à succès. Lerner et Loewe participent directement à la réalisation, par Vincente Minnelli, du film *Gigi* (1958), qui se verra décerner neuf oscars.

Sans Loewe, Lerner écrit le livret de la comédie musicale *Love Life* (1948) de Kurt Weill, ainsi que les scénarios de plusieurs films, dont *An American in Paris*, de Vincente Minnelli (1951, *Un Américain à Paris*), pour lequel on lui décerne un oscar. Dans les années 1960, il tente de travailler avec Richard Rodgers, mais leur partenariat ne fonctionne pas bien, aussi Lerner se joint-il au compositeur Burton Lane pour écrire *On a Clear Day You Can See Forever* (*Melinda*), qui connaît le succès en tant que comédie musicale jouée à Broadway en 1965 puis en tant que film, réalisé par Minnelli en 1970. Lerner collabore également avec Burton Lane pour écrire *Carmelina* (1979), ainsi qu'avec les compositeurs André Previn pour *Coco* (1969), Leonard Bernstein pour *1600 Pennsylvania Avenue* (1976) et Charles Strouse pour *Dance a Little Closer* (1983).

En 1978, Lerner publie sa autobiographie, *The Street Where I Live*, dont le titre est inspiré de *On the Street where you Live*, l'une des plus célèbres chansons de *My Fair Lady*.

Alan Jay Lerner meurt le 14 juin 1986, à New York.

E.U.

Copyrighted material

LIPATTI DINU (1913-1950)

Introduction

La trop courte carrière de Dinu Lipatti a cependant laissé dans l'histoire de l'interprétation pianistique une trace ineffaçable. À l'âge où tant d'autres atteignent à peine leur maturité artistique, une implacable leucémie mettait un point final à un message musical qui avait su trouver dans l'intériorité la forme la plus parfaite de l'émotion. Les quelques souvenirs sonores qu'il nous laisse restent pour tous le modèle absolu du mariage idéal de la rigueur et de la sensibilité. Il n'y a qu'un seul Dinu Lipatti.

• Le Prince des pianistes

Constantin Lipatti naît à Bucarest le 19 mars 1917. Rarement milieu familial a été plus favorable à l'éclosion des dons musicaux d'un enfant : sa mère est une pianiste de talent, c'est avec Pablo de Sarasate et Carl Flesch que son père a étudié le violon ; quant à son parrain, il n'est autre que le grand compositeur et violoniste roumain Georges Enesco. Les dispositions du jeune Dinu sont telles que, dès ses quatre ans, il se produit dans des concerts de charité et commence à composer. Mihail Jora – fondateur et président de la Société des compositeurs roumains – est l'un de ses premiers professeurs. Il lui faut une dispense spéciale pour entrer, bien avant l'âge minimal, au Conservatoire de Bucarest, où il travaille avec Florica Musicescu (qui sera, plus tard, le mentor de Radu Lupu). En 1934, il obtient le second prix au concours international de Vienne. Outré que le premier prix ait été refusé à « une vraie révélation à

Copyrighted material

l’horizon des pianistes », Alfred Cortot démissionne avec éclat du jury. Dinu Lipatti s’établit alors à Paris pour étudier avec lui et Yvonne Lefébure. Charles Münch l’initie à la direction d’orchestre. Il se forme à la composition avec Paul Dukas pendant les derniers mois qui précèdent la mort du musicien français, puis avec la grande pédagogue Nadia Boulanger et Igor Stravinski. Ses premières tournées de concerts, à Berlin et en Italie, datent de 1936. C’est à cette époque que Walter Legge le découvre et commence à l’enregistrer en compagnie de Nadia Boulanger dans des pièces de Brahms (1937).

Survient la Seconde Guerre mondiale, dont il passe la première partie (1939-1943) en Roumanie, se produisant avec Georges Enesco et Willem Mengelberg. Il est cependant contraint de se réfugier en Suisse avec son épouse, la pianiste Madeleine Cantacuzène. Le Conservatoire de Genève lui confie alors la classe de virtuosité. Dès la fin des hostilités, il reprend sa vie de concertiste et joue régulièrement à Genève, Londres et Zurich. Il se dépense sans compter pour faire découvrir la musique trop méconnue de Georges Enesco et donne, en 1947, sous la baguette d’Ernest Ansermet, la première audition européenne du *Troisième Concerto pour piano* de Béla Bartók.

• Le dernier récital

En 1946, Dinu Lipatti signe avec la firme Columbia un contrat d’exclusivité et lui confiera, entre 1947 et 1950, l’essentiel d’un legs discographique hélas très réduit. Avec Jean-Sébastien Bach, Chopin, Grieg, Liszt, Mozart, Ravel, Domenico Scarlatti, Schubert et Schumann se construit en quelques touches le portrait d’un musicien d’exception à qui le temps aura été trop mesuré pour qu’il puisse s’exprimer dans un répertoire aux dimensions de son génie.

Copyrighted material

Quand il meurt, le 2 décembre 1950 à Genève, il nous laisse un petit nombre de partitions où dominent l'ombre de Bach et l'esprit d'Enesco : *Satrarii* (« Les Tziganes »), poème symphonique en trois tableaux, un *Concertino « en style classique »* pour piano et orchestre de chambre, dédié à Florica Musicescu, des *Danses roumaines* pour orchestre, une *Symphonie concertante* pour deux pianos et orchestre à cordes, dédiée à Charles Münch (qui en dirige la création, avec le compositeur et Clara Haskil aux pianos), une *Sonatine pour la main gauche*, composée en 1941 pour les soixantième et cinquantième anniversaires d'Enesco et de Jora, respectivement.

Le 16 septembre 1950, dans la salle du Parlement de Besançon, Dinu Lipatti, qui ne tient debout que par miracle, monte pour la dernière fois sur une scène. Au programme – tel qu'il a été enregistré pour l'éternité –, des œuvres qu'il a déjà marquées à jamais de cette limpide évidence qui n'appartient qu'à lui : la *Première Partita*, BWV 825, de Bach, la *Huitième Sonate*, K 310, de Mozart, deux *Impromptus* de Schubert (D 899-2 et 3) et les quatorze *Valses* de Chopin. À bout de forces, il renonce à jouer la *Valse n° 2*, en *la* bémol majeur, opus 34-1, qui devait achever le récital. Après une interruption, il revient à son piano et, devant les micros que la pudeur et le respect de tous avaient fait fermer, entonne pour la dernière fois le suprême message de Jean-Sébastien Bach, *Jesu bleibet meine Freude*.

Pierre BRETON

Bibliographie

G. BARGAUANU & D. TANASESCU, *Lipatti*, Kahn & Averill, Londres, 1988 (trad. franç., *Dinu Lipatti*, Payot, Lausanne, 1991)
W. LEGGE, « Dinu Lipatti », in *The Gramophone*, vol. XXVIII,

Copyrighted material

pp. 193-195, 1950-1951, repris in R. Wimbush dir., *The Gramophone Jubilee Book 1923-1973*, General Gramophone Publications, Harrow, 1973
A. LIPATTI, *La Vie du pianiste Dinu Lipatti, écrite par sa mère*, éd. du Vieux Colombier, Paris, 1954
M. LIPATTI, *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor & Fides, Genève, 1952
B. MAILLIET LE PENVEN, *Dinu Lipatti, ou l'Amitié de la grâce : essai*, Balland, Paris, 2001
D. TANASESCU, *Lipatti*, éd. Meridiane, Bucarest, 1965.

Copyrighted material

LONDON GEORGE (1919-1985)

De son vrai nom George Burnstein, le baryton-basse américain d'origine canadienne George London naît le 30 mai 1919 à Montréal (Canada) de parents juifs russes. Il travaille tout d'abord à Los Angeles avec Richard Lert, Hugo von Strelitzer et Nathan Stewart. En 1942, il débute à Hollywood sous le pseudonyme de George Burnson dans le rôle du docteur Grenvil (*La Traviata*). À New York, il poursuit ses études avec Enrico Rosati et Paola Novikova. Il se produit alors dans de nombreuses opérettes et comédies musicales. En 1947, un impresario le remarque et l'engage avec Mario Lanza et Frances Yeend pour constituer le Belcanto-Trio à l'occasion d'une tournée mondiale. En 1949, Karl Böhm l'invite à l'opéra de Vienne. Il y débute dans le rôle d'Amonasro (*Aïda*), qu'il chante sans avoir participé à aucune répétition ! Le Festival de Glyndebourne l'accueille en 1950, dans le rôle titre des *Noces de Figaro*. De 1951 à 1964, il triomphe au Festival de Bayreuth, où il s'impose notamment dans les rôles d'Amfortas (*Parsifal*) et du Hollandais (*Le Vaisseau fantôme*). Il s'y révèle l'un des meilleurs barytons wagnériens de son époque. Dès 1951, le Metropolitan Opera de New York l'appelle pour chanter Amonasro. Il obtient immédiatement un engagement permanent et il sera, jusqu'en 1960, l'une des plus brillantes vedettes de la troupe. Sur la scène du Met, il sera le premier chanteur américain à incarner Boris Godounov et Don Giovanni. Lors de la première américaine d'*Arabella* de Richard Strauss, c'est à lui que l'on confie le rôle de Mandryka (1956). Les plus grandes scènes se le disputent : la Scala de Milan, Covent Garden à Londres, Salzbourg... En 1960, il est le premier chanteur américain à se produire au Bolchoï (dans le rôle

Copyrighted material

titulaire de *Boris Godounov*). Hélas ! victime d'une paralysie des cordes vocales, il interrompt définitivement sa carrière de chanteur en 1967.

Il se consacre alors à l'enseignement et dirige une école de musique à New York. En 1968, il est nommé administrateur et directeur artistique du Kennedy Center de Washington. À partir de 1971, il s'illustre comme metteur en scène : *La Flûte enchantée* de Mozart (New York), le *Ring* de Wagner (Seattle et San Diego, 1973-1975). En 1975, il devient directeur général de l'opéra de Washington. Il meurt, le 23 mars 1985, à son domicile de Armonk (État de New York).

Aussi grand comédien que remarquable chanteur, George London donne toute la mesure de son immense talent sur la scène. La chaleur de son timbre, la profondeur de son registre grave et un sens de l'expression rare lui ouvrent un répertoire lyrique des plus vastes. C'est ainsi qu'il triomphe dans *Arabella* de Richard Strauss, *Tosca* de Puccini, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et *La Chauve-Souris* de Johann Strauss. Mais, pour beaucoup, il restera l'inégalable interprète de Mozart et de Wagner, compositeurs auxquels il a dédié l'essentiel de sa discographie.

Pierre BRETON

Copyrighted material

LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1904, l'Orchestre symphonique de Londres (London Symphony Orchestra) est dirigé jusqu'en 1911 par l'un des plus grands chefs allemands de l'époque, Hans Richter. À l'origine de sa création, la dissidence d'un groupe de musiciens de l'Orchestre de Queen's Hall, en désaccord avec leur chef Henry Wood. Ces instrumentistes bâtissent d'emblée un système de fonctionnement en autogestion. Ils font appel aux meilleurs chefs de l'époque et l'orchestre devient l'un des ensembles britanniques les plus recherchés. En 1912, il est le premier orchestre européen à effectuer une tournée aux États-Unis, sous la direction d'Arthur Nikisch. Peu après, l'orchestre aurait dû se trouver sur le *Titanic* lors du naufrage de ce dernier, sans un changement de date en dernière minute.

Jusqu'en 1950, Edward Elgar, Albert Coates et Hamilton Harty dirigent la plupart des concerts, mais il n'y a aucun chef permanent. Le premier à occuper ce poste après Richter est Josef Krips (1950-1954). Puis l'orchestre s'attache la présence légendaire de Pierre Monteux, qui signe, à l'âge de quatre-vingt-six ans, un contrat de vingt-cinq ans ! Son mandat ne durera que trois ans (1961-1964). István Kertész lui succède et transforme l'orchestre en profondeur, le hissant au niveau des grandes formations européennes (1965-1968). Après sa mort accidentelle, André Previn prend sa suite (1968-1979) et en fait un champion de tous les répertoires et de tous les styles : un modèle de polyvalence. La politique discographique s'intensifie et celui que l'on appelle désormais le L.S.O. (London

Copyrighted material

Symphony Orchestra) s'inscrit rapidement dans le livre des records comme l'orchestre qui compte le plus d'enregistrements à son actif.

Avec Claudio Abbado (1979-1989), le L.S.O. entre dans une ère de médiatisation indispensable à sa survie. Les recettes représentent 70 p. 100 du budget ; le reste est partagé entre subventions et mécénat ; l'orchestre doit donc adapter sa politique de communication aux exigences des temps modernes. Michael Tilson Thomas (1988-1995), Colin Davis (1995-2006) et Valery Gergiev (depuis 2007) ne font que s'inscrire dans cette ligne où le chef permanent est une étoile qui permet à l'orchestre de briller davantage sans disposer du moindre pouvoir artistique. Après avoir joué longtemps au Royal Festival Hall, le L.S.O. réside au Barbican Center à partir de 1982.

Le L.S.O. a toujours réservé une place prudente, mais non négligeable, à la musique contemporaine, principalement britannique – créations d'œuvres d'Edward Elgar (*Concerto pour violoncelle*, 1919), William Walton (*Belshazzar's Feast*, 1931 ; *Varii Capricci*, 1976), Oliver Knussen (*Concerto pour orchestre*, 1970 ; *Flourish with Fireworks*, 1988), Arthur Bliss (*Metamorphic Variations*, 1973), Michael Tippett (*Triple Concerto pour violon, alto et violoncelle*, 1980 ; *The Rose Lake*, 1995), Robert Saxton (*Concerto pour violoncelle*, 1993), George Benjamin (*Palimpsest*, 2000 ; *Shadowlines*, 2003), Peter Maxwell Davies (*Dixième Symphonie*, 2014)... –, mais aussi internationale : Aaron Copland (*Music for a Great City*, 1964), Hans Werner Henze (*Ariosi*, 1964 ; *Tristan*, 1974), Krzysztof Penderecki (*Première Symphonie*, 1973), Toru Takemitsu (*Quotation of Dream*, 1991), John Adams (*Concerto pour violon*, 1994)...

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Copyrighted material

LONG MARGUERITE (1874-1966)

La pianiste et pédagogue française Marguerite Long (dont le véritable prénom est en fait Marie-Charlotte) naît à Nîmes le 13 novembre 1874. Elle a douze ans quand, au cours d'une tournée, Théodore Dubois, inspecteur des Beaux-Arts et professeur au Conservatoire de Paris, la découvre au conservatoire de sa ville natale. Grâce à lui, l'adolescente est admise au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Alexis-Henri Fissot. Après avoir obtenu un premier prix de piano à l'âge de quinze ans, elle devient l'élève d'Antoine-François Marmontel. Elle débute en concert, salle Pleyel-Wolff, rue Rochechouart, à Paris, le 28 février 1893. Le développement de sa carrière est cependant ralenti par le peu de goût des milieux bourgeois de l'époque pour les solistes virtuoses et par les tenaces préjugés sociaux qui dénient aux femmes toute capacité créatrice : elle ne se produira à nouveau en public qu'en 1903, aux Concerts Lamoureux.

Marguerite Long se tourne alors vers l'enseignement ; en 1906, elle est nommée assistante au Conservatoire de Paris, où elle enseignera jusqu'en 1940. À partir de 1921, elle donne aussi des cours à l'École normale de musique de Paris, fondée en 1919 par Alfred Cortot. Peu à peu prend forme une méthode didactique fondée sur le travail des doigtés, sur celui de la pratique des gammes et, surtout, sur la position arrondie de la main sur le clavier, dans le but d'obtenir ce jeu perlé si caractéristique de l'école française de piano.

Copyrighted material

Elle se lie d'amitié avec Claude Debussy et étudie avec lui ses œuvres. Après la mort du compositeur, en 1918, elle se met au service de la musique d'un autre maître, Maurice Ravel. Le 11 avril 1919, elle crée à la Société de musique indépendante, salle Gaveau, sa suite pour piano *Le Tombeau de Couperin* ; la sixième et dernière pièce, *Toccata*, en est dédiée au mari de la pianiste, Joseph de Marliave, musicologue spécialiste de Beethoven, tué au combat au début de la Première Guerre mondiale. En 1920, après la mort de Louis Diémer, elle reprend sa classe au Conservatoire de Paris, malgré l'hostilité déclarée de Gabriel Fauré. Marguerite Long saura l'oublier pour défendre sa musique – notamment sa *Ballade* – jusqu'à la fin de sa vie.

Le 14 janvier 1932, aux Concerts Lamoureux, salle Pleyel, Marguerite Long crée, sous la direction du compositeur, le *Concerto pour piano* en *sol* majeur de Ravel, qui lui est dédié. Elle va immédiatement conduire cette œuvre au triomphe dans l'Europe entière, sous la baguette du compositeur. Le 6 octobre 1941, elle inaugure avec le violoniste Jacques Thibaud l'École Marguerite Long-Jacques Thibaud, qu'elle dirige. L'année suivante naît à Paris le concours – national puis, à partir de 1946, international – qui porte leurs deux noms associés et qui est consacré simultanément au piano et au violon. Samson François, un de ses élèves au Conservatoire de Paris, décrochera le premier prix de piano lors de la première édition de ce concours, en 1943. Après la Seconde Guerre mondiale, elle se consacrera avec passion au rayonnement du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud. Marguerite Long meurt à Paris le 13 février 1966.

Parmi les élèves quelle a formés, on compte la fine fleur des pianistes français : Samson François, Yvonne Lefébure, Lucette Descaves, Gaby Casadesus, Jeanne-Marie Darré, Jean Doyen,

Copyrighted material

Jacques Février, Nicole Henriot-Schweitzer, Philippe Entremont, sans oublier le jazzman René Urtreger. L'Autrichienne Ingrid Haebler et le Néerlandais Daniel Wayenberg, notamment, ont aussi bénéficié de son enseignement. Elle laisse plusieurs écrits – *Au piano avec Claude Debussy* (1960), *Au piano avec Fauré* (1963), *Au piano avec Maurice Ravel* (1971) – qui mêlent souvenirs et conceptions esthétiques. Elle publie sa célèbre *Petite Méthode de piano* en 1963.

Gabriel Fauré lui a dédié son *Quatrième Impromptu* (1905), Déodat de Séverac son *Retour des muletiers*, dernière pièce de sa suite pour piano *Cerdaña* (1911), Erik Satie ses *Peccadilles importunes* (1913), Francis Poulenc la première de ses *Improvisations* (1932), Darius Milhaud son *Premier Concerto pour piano* (qu'elle crée le 23 novembre 1934). Elle a créé plusieurs pages de Fauré – *Neuvième Barcarolle* (1909), *Cinquième Impromptu* (1909), *Préludes* op. 103 *n°s 1* à *3* (1910) – ainsi que *Étude pour les arpèges composés* et *Étude pour les cinq doigts*, de Claude Debussy (1917).

Avant tout grande pédagogue dans la tradition française, Marguerite Long s'est beaucoup consacrée au développement de ce style de jeu. Elle a longtemps été considérée comme l'incontournable dépositaire des intentions des grands compositeurs qu'elle avait côtoyés : Fauré, Debussy, Ravel ; cette opinion est désormais assez largement contestée. L'interprète avait ses défauts – ici des froideurs distantes, là des maniérismes, et, pour nos oreilles actuelles, une dynamique peu marquée – mais aussi des qualités rares : précision et égalité digitales, clarté des couleurs, élégance du trait. Maurice Ravel, en lui dédiant l'un des plus beaux concertos du xxe siècle, rendait hommage à un jeu à la fois brillant, virtuose et poétique.

Copyrighted material

Bibliographie

C. DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long, 1874-1966. Un siècle de vie musicale française*, Findakly, Paris, 1993
J. WEILL, *Marguerite Long : une vie fascinante*, Julliard, Paris, 1969.

Copyrighted material

LORENGAR PILAR (1921-1996)

Elle avait tout pour être une diva : les dons, les rôles et une musicalité à faire pâlir les plus brillantes étoiles du monde lyrique. Tout occupée à s'offrir et à l'œuvre et à l'équipe qui l'a fait vivre, Pilar Lorengar n'a guère pris le temps de s'intéresser à sa carrière ni la peine de se mettre en valeur. Scandaleusement négligée par les maisons de disques, cette parfaite musicienne n'a laissé que trop peu de traces d'un art du chant que Leonard Bernstein croyait venu directement du paradis.

Pilar Lorenza García, dite Pilar Lorengar naît à Saragosse (Espagne) le 16 janvier 1921. La jeune mezzo-soprano fait ses classes au Conservatoire de Barcelone, puis travaille avec Ángeles Oteil à Madrid. En 1949, elle fait ses débuts sur scène en chantant des zarzuelas dans la capitale espagnole. En 1951, elle remporte un concours de chant à Barcelone. Devenue soprano, elle ne tarde pas à être remarquée. Paris et Londres l'invitent dès 1954. L'année suivante, elle triomphe aux États-Unis, notamment à l'Opéra de San Francisco et à celui de Chicago. Aix-en-Provence en 1955 (Chérubin) et Glyndebourne trois saisons de suite, à partir de 1957 (Pamina la première saison, la Comtesse les deux suivantes), révèlent une miraculeuse mozartienne. Les plus grandes scènes lyriques – Vienne, Munich, Barcelone, Madrid – l'appellent très régulièrement. Pilar Lorengar chante pour la première fois à la Deutsche Oper de Berlin en 1959 ; ce sera son port d'attache jusqu'à la fin de sa carrière. Elle se produira néanmoins douze saisons de suite – à compter de 1966, où elle chante Donna Elvira – au Metropolitan Opera de New York. Hans Rosbaud, Ferenc

Copyrighted material

Fricsay, Georg Solti, Lorin Maazel et Leonard Bernstein ont tenu à la diriger dans un répertoire extrêmement vaste : les grands opéras de Mozart bien sûr, mais aussi *Le Freischütz* (Agathe). *Les Maîtres chanteurs* (Eva), *La Bohème* (Mimi) *Pelléas et Mélisande* (Mélisande), *Jenůfa* (rôle-titre), sans oublier Verdi (Violetta de *La Traviata*), Tchaïkovski, Smetana, Meyerbeer, Hindemith (Ursula de *Mathis le peintre*), Granados (Rosario des *Goyescas*) et de Falla. C'est dans le rôle de Tosca qu'elle fait, à la Deutsche Oper, ses adieux au théâtre, en 1990. Elle donne son dernier récital de lieder en 1991, à Oviedo, et disparaît à Berlin le 2 juin 1996, aussi discrètement qu'elle avait vécu.

Une voix égale sur toute l'étendue de la tessiture, un timbre léger et charnu, un souffle inépuisable, un intransigeant sens de la ligne musicale : Pilar Lorengar s'inscrit dans la prestigieuse lignée des Tiana Lemnitz et Elisabeth Grümmer. Attachée à la justesse psychologique de ses incarnations lyriques, à la sobriété de son maintien en scène et à la pureté du style, la grande chanteuse a préféré servir la musique plutôt que de se servir d'elle.

On pourra consulter : W. Elsner & M. Busch, *Pilar Lorengar : ein Portrait*, Berlin, 1985.

Pierre BRETON

Copyrighted material

LORENZ MAX (1901-1975)

Né à Düsseldorf, Max Lorenz porta avec bonheur, et même avec élégance, une chance historique qui aurait pu lui être fatale. Il incarnait de façon presque idéale, au physique comme au vocal, le type wagnérien du héros aryen, le Siegfried et le Tristan rêvés, au moment même où l'idéologie nazie s'emparait de l'image. Il prit la place de Lauritz Melchior à Bayreuth en 1933 comme *Heldentenor* absolu, et Hitler fit de lui son ténor favori. Cette illustration ne déteignit en rien sur le caractère de Max Lorenz, pas plus qu'elle n'influa sur sa carrière. Dès après ses débuts à Dresde (1927), le monde entier l'avait appelé. Le Metropolitan l'applaudit dès 1931. La guerre finie, il retrouvera le monde entier, mais le port d'attache de cette seconde partie de sa carrière, au lieu de Berlin, sera Vienne, où ses triomphes dans *Otello* éclipseront alors en grande partie son identité wagnérienne ! En 1935, il avait créé à Berlin *Le Prince de Hombourg* de Paul Graener. À Salzbourg, dans les années 1950, Max Lorenz sera le héros de quelques brillantes créations contemporaines — *Le Procès* de Gottfried von Einem (1953), où il était Monsieur K., la *Pénélope* de Rolf Liebermann (1954), *Irische Legende* de Werner Egk (1955) — et d'un *Palestrina* de Hans Pfitzner, devenu légendaire. Dans l'éclat de ses trente ans, Max Lorenz avait radicalement modifié l'image théâtrale du héros wagnérien : svelte, juvénile d'œil et de visage, simplifiant et stylisant l'habit, idéalisant, en quelque sorte, l'adolescent en braies aux dimensions d'une figure mythique, intemporelle et hors mode, il fut assurément le premier chanteur wagnérien moderne, et seules ses fantastiques ressources vocales, restées inentamées fort tard, ont pu faire oublier qu'avant d'être un chanteur il fut un révolutionnaire

Copyrighted material

intellectuel, et même cérébral. Son Tristan de 1939 à Bayreuth avec l'Isolde de Germaine Lubin a marqué à la fois l'apogée et la fin d'un monde. Pédagogue coté, retiré à Salzbourg, Max Lorenz communiqua un peu de sa liberté athlétique et poétique à son élève James King.

André TUBEUF

Copyrighted material

LORIOD JEANNE (1928-2001)

Le nom de Jeanne Loriod est indissociable des ondes Martenot, un instrument, originellement appelé « ondes musicales », inventé par Maurice Martenot, et qui a été entendu pour la première fois en public le 20 avril 1928, à l'Opéra de Paris, dans le *Poème symphonique pour solo d'ondes musicales et orchestre* du compositeur grec Dimitri Levidis, avec, en soliste, Maurice Martenot lui-même. Le son de cet instrument électronique, diffusé par des haut-parleurs, est très pur car dépouillé de tout harmonique. À un clavier chromatique classique est associé un ruban qui, manœuvré par l'index droit, offre un large éventail d'effets et une somptueuse palette de couleurs. Les ondes Martenot permettent de parcourir toute l'échelle de la puissance sonore, proposent toute la gamme des glissandos et des vibratos, autorisent plus de 80 combinaisons de timbres, rendent accessibles les intervalles les plus ténus (jusqu'au 1/50 de ton).

Jeanne Loriod naît le 13 juillet 1928 à Houilles (Seine-et-Oise) ; une de ses sœurs aînées, la pianiste Yvonne Loriod (1924-2010), épousera Olivier Messiaen. Jeanne étudie le piano au Conservatoire de Paris dans la classe de Lazare Lévy. C'est là qu'elle découvre, à dix-huit ans, les ondes Martenot. Elle est fascinée par cet instrument auquel, guidée par Maurice Martenot lui-même, elle va consacrer sa vie. Jeanne Loriod participe au quatuor d'ondes que fonde Ginette Martenot, la sœur de Maurice. Dès la fin des années 1940, elle commence à se faire un prénom en interprétant avec sa sœur Yvonne les deux parties solistes de la *Turangalîla-Symphonie* que Messiaen a achevée en 1948. À l'occasion de la série de concerts-

Copyrighted material

hommages qui lui seront rendus en novembre et décembre 1978 le compositeur écrira à propos de cette œuvre : « L'onde Martenot y joue aussi un grand rôle. Tout le monde la remarque aux moments de paroxysme lorsqu'elle domine le fortissimo de sa voix expressive et suraiguë. Mais elle est aussi employée dans le grave et la douceur. » Jeanne Loriod participera à six enregistrements de cette partition : le premier est réalisé sous la baguette de Maurice Le Roux en 1950, le dernier en 1990, sous la direction de Myung-Whun Chung.

Au sein d'un répertoire fort vaste compte tenu de la jeunesse de l'instrument, Olivier Messiaen se taille une place privilégiée : outre la *Turangalîla-Symphonie*, il faut citer *La Fête des belles eaux* (écrite pour l'Exposition universelle de 1937), *Deux Monodies en quarts de ton* (1938), la partie soliste des *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1945) et les trois solos de son opéra *Saint François d'Assise* (1983). L'instrument a néanmoins inspiré de nombreux autres compositeurs. Parmi les œuvres marquantes, on citera le *Concerto pour ondes Martenot* (1955) de Jacques Bondon, la *Suite karnatique* (1958) et le concerto (1959) de Jacques Charpentier, *Brève* (1966) de Sylvano Bussotti, *Mach 2,5* (1974) de Tristan Murail, *Suite delphique* (1948), *Concerto pour ondes Martenot* (1948) et *Hymne à saint André* (1977) d'André Jolivet, *Froissement d'ailes* (1977) de Michaël Lévinas, sans oublier des pages signées Charles Kœchlin, Henri Tomasi, Jean Rivier, Henry Barraud, Roger Tessier, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Edgar Varèse, Florent Schmitt, Jacques Ibert, Henri Dutilleux, Louis Aubert... Jeanne Loriod sera le plus souvent la créatrice et l'interprète quasi exclusive de ces œuvres.

En 1974, elle fonde un sextuor d'ondes avec Antoinette et Valérie Hartmann, Pascale Rousse-Lacordaire, Tristan Murail et

Copyrighted material

Françoise Pellier, ces deux derniers étant remplacés en 1978 respectivement par Philippe Raynaud et Christine Clément. Parallèlement à une carrière d'interprète bien remplie, elle s'adonne à l'enseignement au Conservatoire de Saint-Maur, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, à l'École normale de musique de Paris et à la Schola cantorum de Paris. Avec Yvonne Loriod, elle enregistre en 1999 un album consacré à des transcriptions pour ondes Martenot et piano.

Elle participe aussi à l'interprétation de musiques de film que signe Maurice Jarre, un musicien qui a parfois tenu les ondes Martenot en duo avec Pierre Boulez quand tous deux étaient musiciens dans la Compagnie Renaud-Barrault. C'est ainsi qu'elle figure au générique de *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962) et de *Mad Max Beyond Thunderdome* (*Mad Max 3,* 1985) de George Miller. Jeanne Loriod, qui a également travaillé avec Jacques Brel l'orchestration de sa chanson *Ne me quitte pas,* meurt à Antibes le 3 août 2001.

Pierre BRETON

Copyrighted material

LORIOD YVONNE (1924-2010)

Inspiratrice, puis créatrice des grandes œuvres pour piano d'Olivier Messiaen, dont elle était devenue la femme, Yvonne Loriod fut aussi l'une des plus grandes pédagogues du piano de son temps.

Yvonne Loriod naît à Houilles (aujourd'hui dans les Yvelines) le 20 janvier 1924, et commence très jeune ses études musicales. À l'âge de quatorze ans, elle donne chaque mois, dans le salon de sa marraine, Nelly Eminger-Sivade, qui est son premier professeur de piano, un récital comportant une œuvre classique, une œuvre romantique et une œuvre moderne. Elle se forge ainsi très rapidement un répertoire considérable, qui compte déjà, alors qu'elle n'a que quatorze ans, le *Clavier bien tempéré* de Bach, les trente-deux sonates de Beethoven, l'œuvre intégral de Chopin et les vingt-deux concertos de Mozart. Au Conservatoire de Paris, où elle remporte sept premiers prix, elle est l'élève de Lazare Lévy, d'Isidor Philipp et de Marcel Ciampi pour le piano, de Joseph Calvet pour la musique de chambre, d'Abel Estyle pour l'accompagnement, de Simone Plé-Caussade pour la fugue, d'Olivier Messiaen pour l'analyse et de Darius Milhaud pour la composition. Dans la classe de Messiaen, elle côtoie de très nombreux jeunes compositeurs qui ne vont pas tarder à s'épanouir, notamment Pierre Boulez. Elle travaille Debussy, Ravel, Schönberg et Bartók. Alors qu'elle est encore élève au Conservatoire, elle crée les *Visions de l'Amen*, de Messiaen, qui lui sont dédiées (1943), puis les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1945). Elle partage alors la vie d'Olivier Messiaen, mais ils ne se marieront qu'en 1961,

Copyrighted material

après la mort de la première femme de Messiaen, Claire Delbos, atteinte d'une maladie incurable.

En 1945, Yvonne Loriod joue pour la première fois en France le *Deuxième Concerto pour piano* de Bartók, qu'elle apprend en seulement huit jours. Sa carrière se développe dans le monde entier et elle s'impose comme la championne de la nouvelle musique française de l'époque. Le 2 décembre 1949, elle se produit pour la première fois aux États-Unis, pour la création de la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, avec l'Orchestre symphonique de Boston placé sous la direction de Leonard Bernstein, au côté de sa sœur cadette Jeanne Loriod, interprète des ondes Martenot. Suivent les créations du *Réveil des oiseaux* (1955), des *Oiseaux exotiques* (1956), du *Catalogue d'oiseaux* (1958), des *Sept Haïkaï* (1963), de la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969), de *La Fauvette des jardins* (1972), de *Des Canyons aux étoiles...* (1974), des *Petites Esquisses d'oiseaux* (1987), d'*Un vitrail et des oiseaux* (1988), de *La Ville d'En-Haut* (1989). En dehors des œuvres de Messiaen, elle crée le *Concerto pour piano* (1945) de Serge Nigg, la *Sonate pour piano n° 2* (1950) et les *Structures* (1962) de Boulez, la *Sonate pour piano* (1957) de Jean Barraqué, la *Sonate pour piano n° 2* (1959) d'André Jolivet, le *Concerto pour piano* (1961) de Charles Chaynes. Mais elle est aussi l'une des premières pianistes à jouer en public à Paris l'intégrale des concertos pour piano de Mozart, sous la direction de Pierre Boulez et Bruno Maderna notamment (1967). Régulièrement présente dans les jurys internationaux, elle donne des masterclasses dans plusieurs pays d'Europe, en Argentine et aux États-Unis. Elle est nommée professeur de piano à la Hochschule für Musik de Karlsruhe en 1958, puis au Conservatoire national supérieur de Paris (1967-1989), et forme toute une génération de pianistes français et étrangers ; parmi ses élèves figurent Michel Béroff, Catherine

Copyrighted material

Collard, Roger Muraro, Pierre-Laurent Aimard, Michaël Lévinas, Nicholas Angelich, Pierre Reach, Miguel Angel Estrella, George Benjamin, Paul Crossley, Peter Donohoe... Elle achève l'orchestration de l'ultime œuvre d'Olivier Messiaen, *Concert à quatre*, qu'elle crée en 1994. Yvonne Loriod meurt à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), le 17 mai 2010.

Tout au long de sa carrière, Yvonne Loriod a mis au service des autres un immense talent rarement apprécié à sa juste mesure par le grand public. Dans le monde musical, on savait avec quelle abnégation elle avait choisi de se consacrer à l'œuvre de Messiaen et à former des jeunes pianistes. Elle avait des dons incroyables de rigueur et d'assimilation qui lui ont permis de se constituer un répertoire encyclopédique. Elle était capable de réduire à vue d'œil n'importe quelle partition d'orchestre (on lui doit notamment celle de l'unique opéra de Messiaen, *Saint François d'Assise*). Elle aurait pu mener une carrière de compositeur, mais n'a laissé que quelques œuvres : *Grains de cendre*, pour ondes Martenot, piano et voix (1946), *Pièce sur la souffrance*, pour orchestre, et *Mélopées africaines*, pour flûte, ondes Martenot, piano et timbales, créées le 24 mars 1945 à la Société nationale.

Dans sa discographie, on retiendra *Iberia*, d'Isaac Albéniz (Adès), et de nombreuses œuvres de Messiaen : *Oiseaux exotiques* (avec l'Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez, enregistré en 1988, Montaigne), *Trois Petites Liturgies de la Présence divine*, *Réveil des oiseaux* (avec Jeanne Loriod aux ondes Martenot, Maîtrise de Radio France, Orchestre national de France, dir. Kent Nagano, enregistré en 1994 et 1992, Erato), *Turangalîla-Symphonie* (avec Jeanne Loriod aux ondes Martenot, Orchestre de l'Opéra Bastille, dir. Myung-Whun Chung, enregistré en 1990, Deutsche

Copyrighted material

Grammophon), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (enregistré en 1973, Erato), *Visions de l'Amen* (avec Olivier Messiaen, Universal).

On pourra consulter : www.oliviermessiaen.org/loriod.htm.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)

Introduction

Rares sont les cantatrices dont le répertoire peut rivaliser en étendue avec celui de la soprano catalane Victoria de Los Angeles. Le grand livre lyrique – que celui-ci soit italien, allemand, français ou espagnol – est parcouru dans son entier avec la même maîtrise. Mieux encore, elle aborde avec une souveraine aisance et un naturel confondant le lied allemand – qu'elle a étudié avec Elena Gerhardt –, la mélodie française, la zarzuela, la chanson populaire et, plus étonnant encore – qui s'y risquait avant les années 1960 ? – la musique de la Renaissance et les œuvres baroques. Un itinéraire esthétique exceptionnel à la mesure de l'une des plus grandes interprètes du xxe siècle.

• Un répertoire sans frontières

Victoria López García, née à Barcelone le 1er novembre 1923, entre en 1940 au Conservatoire du Liceu de sa ville natale, où elle étudie le piano, la guitare – elle sera capable de s'accompagner sur l'instrument –, mais, surtout, le chant, dans la classe de Dolores Frau. Dès l'année suivante, elle incarne Mimì (*La Bohème* de Puccini) au Teatro Victoria. Elle entre dans le groupe Ars Musicae que dirige Josep María Lamaña, un pionnier de la redécouverte de la musique ancienne. Elle y joue de la flûte à bec, participe à une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi et enrichit

Copyrighted material

considérablement sa formation musicale tout en élargissant ses horizons artistiques. Elle triomphe au Liceu le 13 janvier 1945 dans la Comtesse des *Noces de Figaro* de Mozart. En associant son prénom au patronyme de son parrain, elle se forge un nom de scène : Victoria de Los Angeles. En 1947, elle remporte le premier prix du Concours international de chant de Genève. Sa carrière est lancée.

En 1948, elle chante Salud (*La Vie brève* de De Falla) dans les studios de la B.B.C. L'Opéra de Paris l'acclame dans Marguerite (*Faust* de Gounod) en 1949. Le Covent Garden de Londres lui réserve un accueil enthousiaste pour son interprétation de Mimì, sous la direction de Thomas Beecham (1950). Après Salzbourg et la Scala de Milan (rôle-titre d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), le Metropolitan Opera de New York l'appelle dès 1951 pour *Faust*, *La Bohème* puis *Madama Butterfly* de Puccini et *Les Maîtres Chanteurs* de Wagner (Eva). Invitée au Teatro Colón de Buenos Aires (1952-1954), elle agrandit son catalogue mozartien – Donna Anna de *Don Giovanni* – ainsi que la liste de ses compositeurs, qui compte désormais Alessandro Scarlatti (Laodice de *Mitridate Eupatore*), Weber (Agathe du *Freischütz*), Rossini (Rosina du *Barbier de Séville*), Leoncavallo (Nedda de *Paillasse*), Mascagni (Santuzza de *Cavalleria Rusticana*) et, bien sûr, Verdi (rôle-titre de *La Traviata*, Desdemona dans *Otello*).

Victoria de Los Angeles excelle dans le répertoire espagnol – Enrique Granados, Joaquín Nin-Culmell, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvage... – et la musique traditionnelle de son pays natal. Elle porte cependant un amour tout particulier aux œuvres françaises. Mélisande inspirée (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) aux côtés de Jacques Jansen et de Gérard Souzay, interprète d'élection de Joseph

Copyrighted material

Canteloube, Chausson, Fauré et Debussy, elle se distingue par une évidence stylistique et une clarté de diction à rendre jalouses plusieurs générations de sopranos autochtones. Elle enregistre pour E.M.I. vingt et un opéras, parmi lesquels *Manon* de Massenet (sous la direction de Pierre Monteux, 1955), *La Bohème* de Puccini (sous la direction de Thomas Beecham, 1956), *Carmen* de Bizet (sous la baguette de Thomas Beecham, 1959) et *Faust* de Gounod (avec André Cluytens, 1959) demeurent des références. Elle participe, le 24 novembre 1961 au Liceu, à la création en concert de la cantate scénique *Atlántida* de De Falla. Invitée à Bayreuth en 1961 et 1962, elle chante Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner) sous la baguette de Wolfgang Sawallisch. Loin de se limiter au domaine lyrique, Victoria de Los Angeles s'illustre tout autant dans les œuvres sacrées signées Pergolese, Haendel, Carissimi, Mozart et Beethoven. Elle laisse également une trace majeure dans le monde symphonique de Berlioz – avec de mémorables interprétations des *Nuits d'été* et de *L'Enfance du Christ* –, Mahler et Ravel.

• Simplicité et distinction

Après avoir donné au Metropolitan Opera de New York sa première Carmen sur scène (1979), elle abandonne le théâtre pour se consacrer exclusivement au récital, aventure débutée dès 1959. Elle s'y révèle – parfaitement intelligible dans toutes les langues – une incomparable diseuse et styliste. Témoin ce concert hommage au pianiste accompagnateur Gerald Moore, le 20 février 1967, au Royal Festival Hall de Londres, où elle rejoint Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau pour une séance de lieder restée dans les annales, avec, clou de la soirée, un inimitable *Duo des chats* de Rossini détaillé avec gourmandise par les deux grandes sopranos. Après la mort de l'un de ses fils en 1988, elle cesse peu à

Copyrighted material

peu de se produire en public. Elle meurt à Barcelone le 15 janvier 2005.

Victoria de Los Angeles a toujours refusé de jouer les divas. La voix, fraîche et naturelle, montre, malgré des assises parfois incertaines, un aigu facile mais aussi une belle extension dans le grave. Avec un timbre lumineux et une simplicité presque naïve, elle exerce, dans tous les univers musicaux qu'elle visite, un charme prenant fait d'émotion contenue et d'élégance raffinée. Un phrasé admirable qui nous offre de suaves inflexions, un goût idéal, une intensité expressive rare, une diction exemplaire définissent un art sobre et fascinant qui, longtemps encore, servira de modèle.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Comellas, *Victòria dels Àngels : Memòries de viva veu,* Edicions 62, Barcelone, 2005

A. Fernández-Cid, *Victoria de los Angeles*, Aldus, Madrid, 1970

B. Gavoty, *Victoria de los Angeles*, R. Kister, Genève, 1956

G. Moore, *Am I too Loud ? Memoirs of an Accompanist*, Penguin, Harmondsworth, 1979 (trad. de l'angl. L. Dilé, *Faut-il jouer moins fort ? Mémoires d'un accompagnateur*, Buchet-Chastel, Paris, 1982)

A. Natan, « Los Angeles, Victoria de », in *Primadonna : Lob der Stimmen*, Basilius Presse, Bâle, 1962

J. Radigales, *Victòria dels Àngels. Una vida pel cant. Un cant a la vida*, Editorial Pòrtic, Barcelone, 2003

P. Roberts, *Victoria de los Angeles*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1982

J. B. Steane, *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, Duckworth, Londres, 1974, 2e éd. Amadeus Press, Portland (Oregon), 1993 ; *Singers of the Century*, 3 vol., Amadeus Press, 2000

« Victoria de Los Angeles », in *L'Avant-scène opéra*, no spéc. 78, 1985.

Copyrighted material

LOTT FELICITY (1947-)

Le parcours de Felicity Lott n'a eu ni l'évidence ni la rapidité de celui d'une enfant prodige. Sa carrière, commencée assez tardivement, s'est d'abord circonscrite à la Grande-Bretagne. Alors qu'elle approche de la quarantaine, celle qu'on surnomme familièrement « Flott » finit par se produire sur le Vieux Continent et aux États-Unis. Elle y remportera d'éclatants succès et se placera ainsi au premier rang des sopranos de sa génération.

Felicity Lott naît le 8 mai 1947 à Cheltenham, en Angleterre. À l'âge de six ans, elle débute l'étude du piano et, à douze ans, prend ses premières leçons de chant. Elle appartient à la chorale de l'église locale et joue du violon dans l'orchestre de son école. La musique ne semble cependant pas être au centre de ses préoccupations. Elle entre au Royal Holloway College de l'université de Londres pour y apprendre les langues romanes (latin et français) afin de devenir interprète. C'est dans cette intention qu'elle effectue un séjour en France – à Voiron, dans l'Isère –, où elle assure sa subsistance en donnant des cours d'anglais. Sur son temps libre, elle suit néanmoins l'enseignement d'Elisabeth Maximovitch au Conservatoire de Grenoble. De retour en Angleterre, elle entre finalement, en 1969, à la Royal Academy of Music de Londres ; elle y conclut son cursus en 1973, avec un premier prix. Elle atteint alors ses vingt-six ans et fait ses premiers pas sur la scène de l'Unicorn Opera à Abington, sous les traits de Seleuce (*Tolemeo* de Haendel) puis de Natacha (*Guerre et Paix* de Prokofiev). En 1975, elle incarne Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart) au sein de la troupe de l'English National Opera. Covent Garden lui confie, en 1976, un

Copyrighted material

petit rôle lors de la création mondiale de l'opéra de Hans Werner Henze *We Come to the River*. Le grand théâtre londonien fait alors régulièrement appel à elle en tête d'affiche : Anne Trulove (*The Rake's Progress* de Stravinski), Blanche de la Force (*Dialogues des carmélites* de Poulenc) Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), la Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss). Le festival de Glyndebourne, qui, quelques mois auparavant, ne l'avait pas jugée digne d'entrer dans son chœur, fait d'elle dès 1977 une véritable vedette et lui offre Pamina, Anne Trulove, Dona Elvira (*Don Giovanni* de Mozart) ainsi que de nombreux personnages straussiens : Octavian (*Le Chevalier à la rose*), Christine Storch (*Intermezzo*), la Comtesse Madeleine (*Capriccio*) et le rôle-titre dans *Arabella*.

En 1979, Felicity Lott franchit enfin la Manche et se fait applaudir au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, avec Poppée (*Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi). Elle y reviendra à de multiples reprises dans ses emplois de prédilection, auxquels il faut ajouter désormais l'héroïne principale de *Louise* de Gustave Charpentier. Au côté de Régine Crespin (Madame de Croissy), elle enregistre en 1980 Blanche de la Force (*Dialogues des carmélites*). En 1986 elle débute au Metropolitan Opera de New York sous les traits de la Comtesse Madeleine (*Capriccio*), rôle qu'elle reprendra en 1993 à l'Opéra de Paris avant d'incarner, la même année, la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*) au Théâtre du Châtelet. Elle s'illustre encore avec Fiordiligi (*Così fan tutte* de Mozart) et la Gouvernante (*Le Tour d'écrou* de Britten). Les plus grandes scènes et les orchestres les plus fameux – Chicago, Genève, Berlin, Vienne, Copenhague, Milan, Hambourg, Dresde, le festival de Salzbourg, le Concertgebouw d'Amsterdam – ne peuvent se passer d'elle. Au fil

Copyrighted material

d'une importante discographie, elle rencontre notamment Michel Sénéchal, Ian Bostridge, Stephen Varcoe, Jennifer Smith, Philip Langridge et Anne Sofie von Otter, sous la baguette de chefs aussi réputés que Carlos Kleiber, Bernard Haitink, James Levine, Riccardo Mutti, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Kurt Masur, André Previn, Georg Solti, Neville Marriner, Charles Mackerras, Neeme Järvi, John Eliot Gardiner, Armin Jordan, Richard Hickox, Michael Tilson Thomas...

Sa brillante carrière lyrique ne doit pas dissimuler l'importance que Felicity Lott accorde depuis bien longtemps – au disque et en concert – au récital. Fidèlement accompagnée par son pianiste attitré depuis ses années d'études, Graham Johnson, et parfois en duo avec la mezzo-soprano Ann Murray, elle parcourt le monde du lied germanique dans son entier (Beethoven, Schubert, Carl Loewe, Schumann, Brahms, Richard Strauss). Elle se fait l'avocate convaincue de partitions anglaises trop facilement ignorées, signées Arnold Bax, Frederick Delius, Edward Elgar, Frank Bridge, William Walton, Benjamin Britten... Son impeccable diction et son sens du style font merveille au royaume de la mélodie française (Sauguet, Fauré, Duparc, Chabrier, Poulenc, Chausson, Ravel). Pour la plus grande joie de ses admirateurs, Felicity Lott s'adonne à l'opérette avec un plaisir communicatif. Après l'avoir chantée dans les années 1980 à Nancy et à Paris, elle enregistre en 1993 le rôle-titre de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár. En 1996, elle devient Dame Commander of the British Empire. En 1999, elle interprète à Chicago Rosalinde dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils. Sous la direction de Marc Minkowski, sur les planches parisiennes du Châtelet et devant les micros des studios d'enregistrement, elle marque de sa personnalité, avec un sens du théâtre consommé et un charme acidulé que souligne un délicieux zeste d'accent anglais, les

Copyrighted material

productions de deux chefs-d'œuvre d'Offenbach : *La Belle Hélène* (2000) et *La Grande Duchesse de Gérolstein* (2004).

Pierre BRETON

Copyrighted material

LUBIN GERMAINE (1890-1979)

Comme son père, Germaine Lubin aurait dû être médecin, mais la nature l'avait faite pour la musique, le chant et le théâtre. Ayant brillamment terminé ses études secondaires, elle entra à dix-huit ans au Conservatoire pour en sortir quatre ans plus tard avec trois premiers prix. Prudemment, pour ses débuts, au Fidelio que lui proposait l'Opéra elle préféra l'Antonia que lui offrait l'Opéra-Comique où elle resta trois ans et participa notamment à la création du *Pays* de Guy Ropartz. Elle devait y revenir pour y être la première Ariane de l'*Ariane à Naxos,* y reprendre la Pénélope de Fauré et y fêter, en Charlotte, le centenaire de la naissance de Massenet.

En 1915, Jacques Rouché la convainquit de le rejoindre au Palais-Garnier. Elle y fera, pendant près de trente ans la plus belle part de sa carrière, commençant par des rôles lyriques tels que Marguerite de *Faust*, Juliette ou Thaïs puis, progressivement, abordant des rôles plus lourds : Aïda, Marguerite de *La Damnation de Faust*, Salammbô, Marina et ses premiers Wagner (en français), Elsa, Elisabeth, Eva, Sieglinde. Elle devait y créer *La Légende de saint Christophe* de Vincent d'Indy, *La Chartreuse de Parme* d'Henry Sauguet et *Maximilien* de Darius Milhaud. Elle devait y être la première (et phénoménale) Elektra. Sa voix était devenue un fleuve immense et somptueux, aux grave et médium de velours et à l'aigu lumineux, lui donnant accès aux grands rôles dramatiques : Donna Anna, la Maréchale, Alceste, Iphigénie, Fidelio, Brünnhilde, Kundry et avant tout Isolde qu'elle chanta pour la première fois (en français) en 1930, et dont elle assura une triomphale centième au

Copyrighted material

Palais-Garnier (en allemand) en 1938 sous la direction de Furtwängler (« La plus grande Isolde que j'ai jamais entendue ») et qu'elle y reprit en 1941 avec la troupe de l'Opéra de Berlin sous la direction d'Herbert von Karajan.

Vedette internationale, elle fut ovationnée sur toutes les grandes scènes européennes. Pour son malheur, ce fut l'Allemagne nazie qui lui réserva l'accueil le plus chaleureux et lui donna ses meilleurs amis. En 1939 à Bayreuth, son Isolde, dirigée par Victor de Sabata, fit d'elle une véritable idole. Ces triomphes allemands d'avant la guerre ajoutés au fait d'avoir chanté sous l'Occupation et peut-être aussi à une certaine inconscience de sa part dans ses déclarations — sans parler de la haine et de la jalousie de ceux qu'elle écrasait de son talent — lui valurent d'être privée de ses droits civiques et de ses biens à la Libération. Lutteuse, elle fit face, mais sa carrière était brisée.

Quand on sait ce que furent ensuite les carrières de tant d'artistes d'outre-Rhin, qui servirent durant la guerre la cause du nazisme, on ne peut que trouver injuste et stupide le sort réservé à l'une des plus grandes cantatrices françaises de tous les temps.

Jean ZIEGLER

Copyrighted material

LUDWIG CHRISTA (1924-)

Qu'il s'agisse de Cherubino (*Les Noces de Figaro* de Mozart) ou de Carmen, de la Première Prieure des *Dialogues des carmélites* de Poulenc ou d'Eboli (*Don Carlo* de Verdi), de la Maréchale straussienne ou d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, cette chanteuse au timbre profond, acclimaté aux styles musicaux les plus divers, apparaît comme l'une des grandes personnalités de la scène lyrique de la seconde moitié du xxe siècle. La liste des triomphes de la soprano et mezzo-soprano allemande Christa Ludwig (née à Berlin, le 16 mars 1928) est éloquente, de Salzbourg au Metropolitan Opera de New York, de Vienne à Paris. Dans la capitale française, on garde le souvenir de sa Clytemnestre d'*Elektra*, de sa Fricka du *Ring*, ainsi que de sa Suzuki de *Madama Butterfly*, dont elle laissera un bouleversant témoignage discographique avec Karajan et l'Orchestre philharmonique de Vienne (1974), en compagnie desquels elle grava un remarquable Octavian dans *Le Chevalier à la rose*, en 1956. Éclectisme au meilleur sens du mot, la chanteuse vivant chacun de ses emplois, de mezzo ou de soprano, avec une rare vérité expressive, un sens aigu du théâtre et une pertinence musicale sans faille. Christa Ludwig fut par ailleurs une récitaliste et une pédagogue de renom.

Jean CABOURG

Copyrighted material

MA YO-YO (1955-)

Peu de violoncellistes ont réussi à s'évader de la prison dorée que constituent les quelques œuvres consacrées qui leur offrent un rôle de soliste. Quelques rares aventuriers – un Mstislav Rostropovitch, un Siegfried Palm – sont parvenus à élargir considérablement leur champ d'action avec un grand nombre de créations contemporaines. Tout en se montrant assez réservé devant certaines audaces de l'avant-garde, l'Américain Yo-Yo Ma ne se désintéresse pas pour autant de la musique de son temps. Mais il est sans doute le premier d'entre eux à vagabonder avec autant de liberté sur des terres peu fréquentées par les violoncellistes « classiques » : jazz, musiques de film, tango, bossa-nova, musiques traditionnelles. Sans pour autant se détourner des grandes œuvres du répertoire, où il s'impose à l'égal des plus grands.

Yo-Yo Ma naît à Paris le 7 octobre 1955, dans une famille d'origine chinoise fixée en France depuis plusieurs années. Dès l'âge de quatre ans, il commence l'étude du violoncelle avec son père. Ses progrès sont tels qu'il peut, à six ans, donner un premier concert dans la capitale française. L'année suivante, sa famille s'établit aux États-Unis et adopte la nationalité américaine. En 1962, Yo-Yo Ma entre à la prestigieuse Juilliard School of Music de New York, où il est formé par Janos Scholz et Leonard Rose. En 1963, il se produit à la télévision sous la direction de Leonard Bernstein : on ne peut rêver plus efficace lancement de carrière. Pendant deux saisons, il participe, au Carnegie Hall de New York et au Kennedy Center de Washington, à des séries de concerts intitulées « Isaac Stern et ses amis ». Les tournées se succèdent dans

Copyrighted material

la plupart des pays européens. Lauréat de l'Avery Fisher Prize en 1978, il se produit fréquemment avec le pianiste Emmanuel Ax. À la fin des années 1980, Isaac Stern se joint parfois à eux pour donner un prolongement à l'illustre trio avec piano Stern-Istomin-Rose.

En 1988, Yo-Yo Ma est sur scène avec Stéphane Grappelli pour fêter le 80e anniversaire du grand violoniste français. En 1991, pour le centenaire du Carnegie Hall de New York, il y joue l'intégrale des *Six Suites pour violoncelle seul* de Jean-Sébastien Bach. Il enregistrera celles-ci à deux reprises, assortissant chaque suite, dans sa seconde version, d'un film moyen métrage – à chaque fois confié à un réalisateur différent – particulièrement adapté à chaque pièce. D'un éclectisme rare, Yo-Yo Ma reprend, sous la direction d'Ennio Morricone, ses musiques de film les plus célèbres, travaille avec le compositeur John Williams à l'écriture de la bande originale de deux films – *Sept ans au Tibet* de Jean-Jacques Annaud (1997) et *Mémoires d'une geisha*, de Rob Marshall (2005) –, enregistre des tangos d'Astor Piazzolla, joue avec les musiciens traditionnels du Kalahari africain, s'intéresse aux œuvres électroniques... Le temps d'une sonate pour violoncelle et piano de Brahms (la troisième), il est, le 22 avril 2002, le partenaire de Condoleezza Rice, alors conseillère pour la sécurité nationale du président des États-Unis George Bush. Parmi ses partenaires habituels il faut citer Pinchas Zukerman, Jaime Laredo, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Kim Kashkashian, Ton Koopman, Barbara Bonney, André Previn, Gidon Kremer, Seiji Ozawa, le Quatuor de Cleveland...

Yo-Yo Ma parraine les premières années du West-Eastern Diwan Orchestra – un orchestre qui réunit, sous l'égide de Daniel Barenboim, des instrumentistes américains, européens, israéliens et palestiniens – et donne des master classes à Interlochen (Michigan)

Copyrighted material

aux universités de Zurich, de Bâle et de Genève. Après avoir obtenu une maîtrise en théologie, il approfondit sa pratique du piano avec Czesław Marek, à Zurich ; à Paris, il bénéficie en privé des conseils d'Alfred Cortot. Il devient l'ami intime de Wilhelm Furtwängler, qui ne dédaigne pas d'être son partenaire dans les concertos pour piano de Beethoven. C'est le grand chef allemand qui le pousse vers une carrière de chef d'orchestre. Maag suivra scrupuleusement son conseil de prendre le temps nécessaire pour franchir une à une les étapes qui conduisent à l'excellence.

Il débute donc modestement, dans le petit théâtre municipal de Bienne-Solothurn (canton de Berne), où il entre en 1943 comme répétiteur et chef de chœur. Entre 1945 et 1951, il y gravit les échelons, devenant second puis premier chef d'un ensemble de 21 musiciens avec lequel il apprend son métier en dirigeant des opérettes. L'Opéra de Düsseldorf l'appelle de 1952 à 1955 comme chef principal ; à la tête d'une phalange de 85 instrumentistes, il se confronte alors à des partitions autrement redoutables : *Aïda* de Verdi, *Salomé* de Richard Strauss, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner. De 1954 à 1956, il est l'assistant d'Ernest Ansermet à l'Orchestre de la Suisse romande. Il occupe également les fonctions de directeur général de la musique à l'Opéra de Bonn (1955-1959).

L'opéra restera longtemps le domaine d'élection de Maag. En 1959, il débute au Covent Garden de Londres (*La Flûte enchantée*) et au festival de Glyndebourne (*Les Noces de Figaro*). En 1961, il dirige à la Piccola Scala de Milan un *Così fan tutte* qui rassemble Lisa Della Casa (Fiordiligi), Teresa Berganza (Dorabella), Graziella Sciutti (Despina), Rolando Panerai (Guglielmo), Luigi Alva (Ferrando) et Franco Calabrese (Don Alfonso) ; à la Scala, il dirigera *Manon* de Massenet en 1969 et 1970 (avec Mirella Freni

Copyrighted material

dans le rôle-titre et Luciano Pavarotti dans le rôle du chevalier des Grieux), *Lucia di Lammermoor* de Donizetti en 1983 (avec Pavarotti dans le rôle d'Edgardo). Les grandes scènes lyriques américaines font appel à lui : le Lyric Opera de Chicago dès 1961 (*Così fan tutte*), le Metropolitan Opera de New York en 1972 (*Don Giovanni* et *La Flûte enchantée*). Il débute en 1962 au festival de Salzbourg (*Idomeneo*). Au festival d'Aix-en-Provence, il donne *Idomeneo* en 1963 et en 1966, *Don Giovanni* et *Les Noces de Figaro* en 1964. Il est premier chef invité à la Volksoper de Vienne (1964-1968), directeur musical du Teatro Regio de Parme (1971-1974) et conseiller artistique du Teatro Regio de Turin (1974-1976).

Saturation ou impérieux besoin intérieur, Maag interrompt brutalement ses activités en 1982 et se retire pendant près de deux ans dans le silence d'un temple bouddhiste à Hong Kong. De retour dans le monde occidental, il prend en main les destinées de l'Orchestre symphonique de Berne (1984-1991) et devient directeur musical du Stadttheater de Berne (1986-1991) ; parallèlement, il assume à partir de 1983 les responsabilités de chef permanent de l'Orchestre de chambre de Padoue et de Vénétie.

Maag consacre beaucoup de temps à l'enseignement, à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne – où il aura notamment comme élève le chef espagnol Jesús López-Cobos – et à l'École de musique de Trévise. Il meurt à Vérone le 16 avril 2001.

Dans son abondante discographie, il faut d'abord retenir les enregistrements mozartiens : à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, le *Concerto pour clarinette*, avec Gervase de Peyer (1959), les quatre concertos pour cor, avec Barry Tuckwell (1959 et 1961), le *Notturno* en *ré* K 286 (1959), la *Serenata Notturna* en *ré* K 239 (1959) ; avec l'Orchestre des Concerts Colonne, *Idomeneo*,

Copyrighted material

(1953), où il remplace au pied levé Pierre Dervaux. Les invitations se succèdent dans toute l'Europe : Vienne et Florence en 1955, Berlin en 1956 (premiers enregistrements avec l'Orchestre philharmonique en 1957), Édimbourg en 1958, Bayreuth en 1960, où il est à la fois le plus jeune chef et le premier chef américain invité à diriger au festival (*Lohengrin*). Il y retourne en 1968 et 1969 pour la *Tétralogie*. En 1961, il fait une tournée en Australie. Un an plus tard, il dirige la tournée américaine de l'Orchestre national de l'O.R.T.F., début d'une longue mais épisodique collaboration. Il se tourne vers l'opéra et fait ses débuts au Met, dans *Don Giovanni* de Mozart (1962), puis au festival de Salzbourg, dans *Les Noces de Figaro* (1963). C'est ensuite le Japon qui fait appel à lui. De 1964 à 1975, il occupe le premier poste permanent de sa carrière, à la tête de l'Orchestre radio-symphonique de Berlin, où il succède à Ferenc Fricsay. Il est aussi directeur général de la musique à la Deutsche Oper, l'opéra de Berlin-Ouest (1965-1971), où il crée notamment l'opéra de Dallapiccola *Ulisse* (29 septembre 1968) et dirige une vingtaine d'opéras différents.

En 1969, Lorin Maazel épouse en secondes noces la pianiste Israela Margalit, dont il divorcera en 1983. Chef associé d'Otto Klemperer au New Philharmonia Orchestra de Londres (1970-1972), on pensait qu'il prendrait la suite du « vieux lion », mais une meilleure opportunité survient en 1972, à la mort de George Szell : il lui succède comme directeur musical de l'Orchestre de Cleveland. Pendant dix ans, il a entre les mains l'un des plus beaux orchestres du monde, avec lequel il façonne son style et se consacre largement à la musique contemporaine américaine. En Europe, il entretient des relations étroites avec l'Orchestre national de France, dont il devient le premier chef invité en 1977. C'est avec cet orchestre et le violoniste Isaac Stern qu'il crée le concerto pour violon d'Henri Dutilleux, *L'Arbre des songes* (1985). À la tête de l'Orchestre de

Copyrighted material

allemande Dietlinde Turban, la fondation Châteauville à Castleton Farms, en Virginie. Avec le mécène Alberto Vilar, il est à l'origine, en 2000, de la Maazel-Vilar Conductor's Competition Foundation, qui organise un concours international de direction d'orchestre et aide à l'insertion des jeunes chefs dans la vie professionnelle. En 2006, Maazel est nommé directeur musical à vie du Symphonica Toscanini, un orchestre de jeunes fondé à Rome, fixé à Milan un an plus tard.

La carrière de Lorin Maazel fut une des plus longues de l'histoire de la direction d'orchestre, lui permettant de diriger et d'occuper des postes permanents sous toutes les latitudes, dans toutes les cultures. En quête de nouvelles formes d'expression, son répertoire ne cessa de s'étendre Comme si, pour lui, le mot « limite » n'avait pas eu de sens.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

bords du lac Léman, il se lie avec Charlie Chaplin, Carl Schuricht, Wilhelm Furtwängler et Dinu Lipatti, auquel il succède comme titulaire de la classe de virtuosité au conservatoire de Genève (1949-1959). Il aide Clara Haskil à s'intégrer au milieu musical suisse et joue avec elle la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók. Il obtient la nationalité helvétique en 1956. Il donne des cours d'interprétation à l'Accademia Chigiana de Sienne (1967), à Taormina, en Sicile, au Conservatoire de Paris. Mais c'est surtout chez lui que ses jeunes condisciples viennent puiser à une source intarissable ; enseigner est pour lui une seconde nature, l'illustration d'une générosité qui frappe tous ceux qui l'approchent — car ses cours sont toujours gratuits : « Transmettre est un devoir, mais je n'enseigne qu'à ceux que je coopte. » Martha Argerich et Mitsuko Uchida profitent de ses conseils, ainsi que Michel Dalberto, Jean-Marc Luisada, Janis Vakarelis et Philippe Cassard. Tous reçoivent bien plus qu'un enseignement musical : toute une culture et une expérience au service de la musique. Il avait épousé la fille du violoniste hongrois Joseph Szigeti, avec lequel il s'était souvent produit en duo. Ses autres partenaires de musique de chambre ont été le violoniste Arthur Grumiaux et le violoncelliste Pierre Fournier. Reconnu tardivement comme l'un des grands du piano, il avait reçu la consécration au dernier festival de Besançon avant de mourir, à Vevey, le 26 décembre 1992.

Magaloff est particuliérement difficile à situer sur l'échiquier pianistique. C'était d'abord un seigneur, un maître du style. Son approche décidée du clavier, sans la moindre mièvrerie, la sûreté de sa technique le rattachent sans équivoque à l'école russe. Mais il a puisé dans le patrimoine français un sens du phrasé, une liberté du discours que l'on trouve rarement accolés aux précédentes qualités. L'ouverture intellectuelle de l'homme, son besoin de culture donnent à sa démarche une tout autre dimension, celle d'un artiste

Copyrighted material

qui réfléchit. Mais point d'intellectualisme : Magaloff est l'homme des clins d'œil ; il possède une palette sonore inouïe et « déguste chaque harmonie en gourmet » (Philippe Cassard) ; « le comble de l'agrément, à la dimension humaine, sans métaphysique faussement inquiétante » (Claude Rostand). En France, on l'avait identifié à Chopin — dont il avait enregistré l'intégrale chez Philips au milieu des années 1970 —, mais cette musique ne constituait qu'une partie de son répertoire : il vouait une prédilection particulière à ses maîtres Prokofiev et Rachmaninov (dont il avait appris le *Concerto n° 1* à soixante-quinze ans) ; il vénérait Scriabine ; Frank Marshall lui avait fait découvrir la musique espagnole à Barcelone en 1945 et il avait été l'un des premiers à exhumer les sonates du padre Antonio Soler ; il considérait Mendelssohn et Weber comme les égaux des grands romantiques ; il avait joué le *Capriccio* d'Igor Stravinski sous la direction du compositeur (en 1964 à Berlin, le dernier concert dirigé par l'auteur du *Sacre*) ; en 1988, il donnait en récital au festival de Montreux une série de six programmes différents qui ont été enregistrés et représentent un aperçu de la diversité de son répertoire, véritable testament où manque Chopin car Magaloff espérait enregistrer une seconde intégrale de sa musique pour piano. Il avait composé quelques mélodies, une *Toccata* pour piano, op. 6, dédiée à Vladimir Horowitz, des *Variations et fugue sur un thème de Haendel* et une *Sonatine pour violon et piano*. Il jouait ses propres cadences des concertos de Mozart.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)

Le chef d'orchestre français Jean-Claude Malgoire garde dans sa voix quelques traces de son Midi natal. Car c'est à Avignon qu'il voit le jour, le 25 novembre 1940. Son aventure prend son essor lorsque, après avoir effectué ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, il monte à Paris. Hautboïste, il est admis au Conservatoire de la capitale et, dès 1957, en reçoit l'enseignement officiel ; un passage de quatre ans qui se soldera par deux premiers prix – hautbois et musique de chambre – et une entrée dans la vie musicale professionnelle... dans laquelle il avait déjà pénétré par la petite porte pour améliorer son ordinaire, cachetonnant, comme bon nombre de ses confrères, dans diverses formations : orchestres de casinos l'été, de la R.A.T.P., de la S.N.C.F., Harmonie des usines Renault... Revenu de ses obligations militaires, il commence une collaboration féconde avec un orchestre prestigieux, celui de la Société des concerts du Conservatoire, puis entre en 1967 à l'Orchestre de Paris, qui vient d'être fondé et que dirige le grand Charles Münch, et où il occupera pendant sept ans les fonctions de cor anglais solo : Herbert von Karajan, conseiller musical de l'Orchestre de 1969 à 1971, dira de lui : « Il est unique au monde » ! L'année 1968, elle, est marquée par un succès brillant au Concours international d'exécution musicale de Genève, avec un deuxième prix de hautbois ex aequo, le premier prix n'étant pas décerné.

Mais revenons en 1966. La France est alors loin de se douter qu'elle va voir s'abattre sur elle une tornade musicale que beaucoup prendront d'abord pour une mode, avant de rendre les armes et

Copyrighted material

MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)

Maria Felicia García (épouse Malibran) est née le 24 mars 1808 à Paris, fille aînée du célèbre ténor espagnol Manuel García, le premier Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini. Elle débuta sur scène à l'âge de six ans, dans *Agnese* de Ferdinando Paër, puis étudia le chant avec son père, qui lui imposa un entraînement impitoyable. Terrorisée, elle atteint à la perfection. À l'âge de dix-sept ans, le 7 juin 1825, elle fait ses vrais débuts, à Londres, dans *Le Barbier de Séville*. Le 1er octobre de la même année, toute la famille García s'embarque pour New York, où le 29 novembre Maria fera entendre au Park Theatre le même rôle de Rosine.

Le répertoire de la troupe en tournée comprend quatre autres opéras de Rossini (*Tancrède*, *Le Turc en Italie*, *Otello*, *Cenerentola*), deux œuvres de García lui-même et, enfin, *Don Giovanni* de Mozart, où Maria chante Zerline devant Lorenzo Da Ponte, le librettiste du chef-d'œuvre.

Durant cette tournée, Maria fait connaissance d'un négociant français du nom d'Eugène Malibran et l'épouse sur un coup de tête, dans le but unique d'échapper à son père. Le mariage est, évidemment, un échec, mais Maria arrive à se libérer de l'emprise familiale, refuse de suivre les autres au Mexique (où ils se feront dépouiller par des bandits !) et retourne seule en Europe, à la fin de 1827.

Copyrighted material

« spontanéité, inspiration et fermentation »), contrairement à la Pasta, associée à Sophocle, Corneille et Racine. Chanteuse romantique contre chanteuse classique : et le parti anti-Malibran fut puissant. Delacroix l'accusait de recourir à des procédés indignes d'une artiste, mais Chopin, Mendelssohn, Liszt et Rossini furent d'un avis contraire. Elle-même, traumatisée par les tortures paternelles, considérait sa propre voix comme un ennemi à soumettre.

Un météore, une apparition : tout, ses excès, et même sa mort prématurée, contribua à sa légende qui n'a pas d'égale dans l'histoire du chant.

Piotr KAMINSKI

Copyrighted material

MARCHAL ANDRÉ (1894-1980)

L’organiste français André Marchal naît à Paris le 6 février 1894. Il devient aveugle très jeune. Après de solides études à l’Institut national des jeunes aveugles à Paris, André Marchal est admis en 1911, à l’âge de dix-sept ans, au Conservatoire national de Paris dans la classe d’orgue d’Eugène Gigout. Deux ans plus tard, il obtient le premier prix d’orgue et d’improvisation, puis un prix d’excellence de fugue et de contrepoint. Suppléant de son maître pendant de nombreuses années à la tribune de Saint-Augustin, et parfois de Charles Tournemire à Sainte-Clotilde, à l’orgue de César Franck (qui, à cette époque, était tel que l’illustre compositeur l’avait connu), Marchal, durant cette période particulièrement riche de sa vie, fréquente aussi Augustin Barié, organiste de Saint-Germain-des-Prés, à qui il succède à la tribune. Le Tout-Paris de l’orgue fréquentera ces lieux pendant les trente ans qu’il tiendra les claviers, notamment lors de la messe de onze heures, le dimanche. Après la mort de Joseph Bonnet, le célèbre instrument de Saint-Eustache lui est confié ; il en est le titulaire de 1944 jusqu’à sa démission en 1963, à la suite d’une polémique navrante concernant la restauration de l’instrument ; l’organier qu’il avait recommandé fut d’ailleurs, pour finir, chargé des travaux à accomplir. André Marchal meurt à Hendaye le 28 août 1980.

L’action en faveur de l’orgue accomplie par André Marchal ne se cantonna pas dans le seul domaine de fonctions liturgiques traditionnelles. Sa renommée grandit surtout à la suite de ses concerts, d’une part, et en raison de la qualité de son enseignement, d’autre part. C’est en 1923 qu’André Marchal commença sa carrière

Copyrighted material

Ses nombreux élèves de l'Institut national des jeunes aveugles, où il enseigna pendant quarante ans (1919-1959), ainsi que ceux qui furent formés en leçons particulières (citons seulement Jean Langlais, Antoine Reboulot, Xavier Dufresse, Noëlie Pierront), ont tous été marqués par la qualité de son enseignement. Dix d'entre eux au moins obtinrent ensuite un premier prix au Conservatoire national de Paris.

Marchal poursuivait aussi son enseignement par l'exemple auprès du public. Deux séries de récitals marquèrent l'après-guerre des années 1950 au palais de Chaillot : l'une consacrée aux « grandes formes de la musique d'orgue », l'autre aux « chefs-d'œuvre de la musique d'orgue de Bach ».

Un jeu clair, un toucher ennemi de la tyrannie du legato absolu, une rythmique et une pulsation souples, une registration légère, souvent très personnelle (en réalité, ni romantique, ni exactement à l'ancienne, quand il jouait des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles), voilà quelques-unes des qualités de l'interprétation de Marchal. Son romantisme tempéré de lumière, nimbé de grâce primesautière, rendait souvent aimables des pages qui eussent paru sévères sous d'autres doigts. Sa sensibilité en a fait l'un des poètes de l'orgue parmi les plus attachants de sa génération, fort différent du constructiviste que fut Marcel Dupré, notamment dans ses improvisations. Jean Langlais a noté avec justesse que Marchal « était un chercheur et ne jouait jamais rien deux fois de la même manière ». Parmi ses enregistrements, l'intégrale de l'œuvre pour orgue de César Franck demeure une référence.

Avec le facteur d'orgue Victor González et le musicologue Norbert Dufourcq, Marchal a défendu une conception de la facture que l'on a appelée néoclassique. Ainsi, sur la base acceptée des

Copyrighted material

MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

Les compositeurs qui mènent aussi une carrière de chef d'orchestre — ou inversement — voient toujours une partie de leurs activités souffrir de la notoriété acquise dans l'autre domaine. La vie d'Igor Markevitch pourrait se résumer en trois parties, selon la forme A-B-A du menuet (ou du scherzo) de la sonate classique : la première consacrée à la composition, la deuxième à la direction d'orchestre, la troisième, plus concise, se faisant l'écho de la première.

En 1926, Alfred Cortot découvre en Suisse un jeune pianiste de talent, formé par son père puis par Paul Loyonnet : Igor Markevitch, né à Kiev le 27 juillet 1912. Sa famille se fixe en 1914 en Suisse, où il donnera ses premiers concerts en 1920. En 1926, sur les conseils de Cortot, il vient à Paris travailler à l'École normale de musique. Nadia Boulanger l'initie à la composition, Vittorio Rieti à l'orchestration et, plus tard (1934-1935), Hermann Scherchen lui enseigne la direction d'orchestre. Diaghilev entend ses premières œuvres et lui commande un ballet en 1929, *L'Habit du roi* ; mais il meurt avant de le produire. L'œuvre, qui sera créée en concert en 1930, révèle un compositeur plein de talent, dans la lignée esthétique de Stravinski. La même année, Igor Markevitch fait ses débuts de chef d'orchestre au Concertgebouw d'Amsterdam. Jusqu'à la guerre, il se consacre essentiellement à la composition. En 1936, il épouse Kyra Nijinska, la fille du célèbre danseur. Il se fixe en Italie pendant les hostilités et réorganise, à la Libération, le Mai musical florentin (1944-1946) ; en 1947, il adopte la nationalité italienne et épouse, en secondes noces, Topazia Caetani.

Copyrighted material

jeunes musiciens. Il avait acquis la nationalité française en 1982, peu avant sa mort, le 7 mars 1983 à Antibes.

Le chef d'orchestre s'était imposé par sa rigueur et sa force de caractère. Adepte d'une gestique économe qu'il imposait à ses élèves, il eut avec les orchestres des rencontres qui oscillaient entre l'idylle et la tempête. De multiples incidents émaillèrent son passage à la tête des Concerts Lamoureux, qui étaient toutefois devenus, sous sa direction, l'un des meilleurs orchestres français du moment : son autorité parfois brutale et blessante convenait mal aux instrumentistes. Mais Stravinski le considérait comme le meilleur interprète du *Sacre du printemps*. Son répertoire était très vaste et il a joué un rôle important dans la promotion de la musique contemporaine, pratiquant, notamment aux Concerts Lamoureux, une politique de commandes audacieuse (il s'adressa notamment à Boulez et à Xenakis). Au sein de la communauté des chefs d'orchestre, Markevitch faisait figure d'isolé : il ne ménageait pas ses confrères — qui le lui rendaient bien ; ces antagonismes ont nui à une véritable appréciation de son talent, du moins en France.

Le pédagogue a marqué plus d'une génération : Markevitch se voulait chef d'école et tous les jeunes chefs d'orchestre de l'après-guerre ont eu au moins un contact avec lui. Il exigeait beaucoup de ses élèves, notamment de renoncer à tout ce qu'ils avaient acquis auprès d'autres maîtres pour adopter sa technique, qui, il est vrai, était difficilement conciliable avec d'autres. Mais cette intransigeance technique et esthétique a fait également renoncer des sujets brillants, qui préféraient une formation polyvalente.

Sa production s'étend sur une douzaine d'années, du *Concerto pour piano,* qu'il créa lui-même à Londres sous la direction de Roger Désormière (1929), aux *Variations, fugue et envol sur un*

Copyrighted material

thème de Haendel pour piano (1941). La même année que le *Concerto*, il termine la *Sinfonietta* et le *Concerto grosso*. En 1930, il transforme la commande de Diaghilev en *Cantate sur un texte de Cocteau*, pour soprano, chœur d'hommes et orchestre. Puis ce sont les *Hymnes* pour orchestre (1932), *L'Envol d'Icare*, ballet (1933), *Psaume* (1934), *Le Paradis perdu*, oratorio (1935) — son œuvre la plus importante — *Cantique d'amour* et *Partita pour piano et orchestre* (1936), deux cantates enfin, *Le Nouvel Âge* (1938) et *Laurent le Magnifique* (1940). Marquée au début par l'influence de Stravinski, son œuvre se réclame ensuite de Paul Hindemith avant de trouver son essor dans une étonnante diversité qui ne la rattache à aucune école.

Derrière les trois visages du musicien se cachait un homme de grande culture, polyglotte (il parlait couramment sept langues), qui n'a cessé de réfléchir sur la destinée humaine. Celle d'Icare le passionnait : on en trouve l'écho dans son œuvre. La notion d'envol a joué un rôle déterminant, au point d'infléchir certains de ses gestes. Il laisse un recueil de pensées, *Le Testament d'Icare* (Grasset., Paris, 1984).

Alain PÂRIS

Bibliographie

I. MARKEVITCH, *Rimski-Korsakov*, Rieder, Paris, 1934 ; *Introduction à la musique*, Lausanne, 1940 ; *Made in Italy*, Genève, 1946, Paris, 1947 ; *Point d'orgue, entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, Paris, 1959 ; *Être ou avoir été*, Mémoires (1912-1942), Gallimard, Paris, 1980 ; *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven*, Van de Velde, Paris, 1982-1985
B. GAVOTY, *Igor Markevitch*, Kister, Genève, 1954.

Copyrighted material

MASUR KURT (1927-)

Kurt Masur est né le 18 juillet 1927 à Brieg (Basse-Silésie), en Allemagne (auj. Brzeg, en Pologne). De 1942 à 1944, il étudie le piano et le violoncelle à l'école de musique de Breslau (auj. Wrocław, en Pologne). Puis de 1946 à 1948, il étudie la direction d'orchestre, le piano et la composition au Conservatoire de Leipzig. Après avoir assumé la fonction de chef d'orchestre dans diverses maisons d'opéra de la R.D.A. au cours des sept années suivantes, il est nommé, en 1955, premier chef à l'Orchestre philharmonique de Dresde. Il travaille ensuite dans plusieurs villes, notamment à Schwerin (1958-1960) et à Berlin-Est (1960-1964), où il est directeur de la musique de l'Opéra-Comique, avant de redevenir premier chef de l'Orchestre philharmonique de Dresde de 1967 à 1972. C'est durant son long mandat à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (1970-1996) que Kurt Masur accède à la notoriété internationale ; il effectue alors de nombreuses tournées dans le monde entier à la tête de son orchestre. Son répertoire, très vaste, s'étend des romantiques allemands à la musique contemporaine en passant par Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, Brahms et Mahler. Parmi ses nombreux enregistrements, mentionnons l'inoubliable *Genoveva*, de Schumann.

Figure culturelle prestigieuse de la R.D.A., Masur participe très activement, depuis Leipzig, au mouvement populaire qui entraîne l'effondrement du régime communiste au cours du mois d'octobre 1989. Directeur musical de l'Orchestre philharmonique de New York de 1991 à 2002, il le revitalise et le ramène au plus haut niveau. De 2000 à 2007, Kurt Masur est chef principal de

Copyrighted material

l’Orchestre philharmonique de Londres. De 2002 à 2008, il est également directeur musical de l’Orchestre national de France. Tout en occupant ces deux postes, il a continué d’apparaître en tant que chef invité auprès de nombreux grands orchestres aux États-Unis et en Europe.

Kurt Masur donne de nombreuses *master classes* de chef d’orchestre dans les grands conservatoires. En 1975, il devient professeur à l’Académie de musique et de théâtre de Leipzig. Interviewant Masur sur la mission du chef d’orchestre, le critique musical britannique Hilary Finch rapporte que lors de chaque représentation, celui-ci se sentait la responsabilité d’apporter aux auditeurs le véritable message du compositeur. « Ce qui suppose de l’inspiration de la part du chef d’orchestre, mais aussi de l’esprit, de l’imagination de la part de l’orchestre. »

Kurt Masur est mort à Greenwich (Connecticut) le 19 décembre 2015.

E.U.

Copyrighted material

MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)

Le chef d'orchestre croate Lovro von Matačić voit le jour le 14 février 1899 à Sušak, près de Rijeka (alors Fiume), en plein empire austro-hongrois. Il fait ses études dans la capitale de l'empire, où il fait partie des Petits Chanteurs de Vienne (Wiener Sängerknaben) avant de travailler, à la Hochschule für Musik, le piano et l'orgue avec Dietrich, la théorie avec Walker, la composition et la direction d'orchestre avec Herbst. Mais son véritable maître dans ce domaine est un disciple de Dvořák, le Tchèque Oskar Nedbal (1874-1930).

En 1919, il débute à l'Opéra de Cologne une carrière qui sera essentiellement placée sous le signe du théâtre lyrique. À la fondation du festival de Salzbourg, il est engagé comme chef des chœurs. De retour dans son pays natal, qui a entre-temps acquis son indépendance, il dirige à l'Opéra de Ljubljana (1924-1926), à celui de Belgrade (1926-1931) et à celui de Zagreb (1932-1938). Il devient directeur général de la musique à l'Opéra de Belgrade (1938-1942). Entre 1942 et 1945, il dirige à l'Opéra de Vienne, tout en résidant à Zagreb, alors capitale d'un État croate pronazi. Il y acquiert le grade de colonel dans l'armée des oustachis, distinction que les Serbes ne lui pardonneront jamais, refusant de le laisser diriger à Belgrade après la guerre. Il participe à la fondation des festivals de Split et de Dubrovnik et de l'Opéra de Skopje.

Sa carrière internationale — timidement amorcée en 1930 lorsqu'il était venu diriger *Boris Godounov* à Paris — prend son essor au milieu des années1950 : Walter Legge, directeur artistique

Copyrighted material

Compositeur à ses heures, il a écrit plusieurs œuvres symphoniques ainsi que des musiques de scène.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

« Otello », 1888 ; *À propos de la mise en scène de « Don Juan »*, 1896) ainsi des Mémoires, *Dix Ans de carrière (1887-1897)* en 1897.

Victor Maurel avait mesuré l'importance que prendrait l'enregistrement sonore, et il laisse un legs discographique important, réalisé cependant alors qu'il n'était plus au faîte de sa carrière.

E.U.

Copyrighted material

MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

Auteur-compositeur, interprète et producteur américain, né le 3 juin 1942 à Chicago, Curtis Mayfield fut l'un des principaux artisans de la soul music de Chicago durant les années 1960-1970. Dès l'époque où il est chanteur principal du groupe The Impressions, il compose et interprète des titres – comme *Gypsy Woman* (1961), *It's All Right* (1963), *Keep On Pushing* (1964) ou *People Get Ready* (1965) – plein d'enthousiasme et d'humanisme visant à redonner leur fierté aux Noirs américains. Ses compositions devinrent de grands classiques du répertoire d'artistes aussi divers que Rod Stewart, Bob Marley ou Brian Hyland.

La carrière de Curtis Mayfield débute en 1957, quand il devient chanteur-guitariste dans le groupe The Impressions qu'il forme avec Jerry Butler, Sam Gooden et les frères Richard et Arthur Brooks. En 1958, Butler est remplacé par Fred Cash et, en 1962, les frères Brooks quittent le groupe. Réduit au trio Mayfield, Gooden et Cash, le groupe conçoit un style vocal avec alternance marquée de chacun des trois chanteurs, qui permet à la voix de ténor aiguë et délicate de Mayfield d'être contrebalancée par les voix de basse de Gooden et de ténor grave de Cash. Dérivée du gospel, cette technique exige que chaque chanteur devienne tout à tour une sorte de soliste que les autres soutiennent. Celle-ci sera, par la suite, très imitée et adoptée par des groupes comme Sly and the Family Stone ou Earth, Wind and Fire.

Remarquable guitariste, Curtis Mayfield sait tirer de son instrument des sonorités novatrices. À Chicago, nombre d'autres

Copyrighted material

guitaristes imitent sa manière de jouer, si bien que le style Mayfield se retrouve dans d'innombrables disques de soul enregistrés dans sa ville natale. Mayfield compose aussi de nombreuses chansons qui seront interprétées par d'autres chanteurs, pour la plupart originaires de Chicago, notamment Jan Bradley, Jerry Butler, Gene Chandler, Aretha Franklin, Walter Jackson, Gladys Knight and the Pips, Major Lance et les Staple Singers. À la fin des années 1960, Mayfield joue un rôle crucial dans l'engagement de la musique populaire noire en faveur des droits civiques, avec des chansons comme *We're a Winner* (1967) et *Choice of Colors* (1969), enregistrées avec The Impressions.

En 1961, Mayfield est le premier Noir américain à fonder sa propre société d'édition de musique. Six ans plus tard, il crée Curtom Records, qui connaîtra un immense succès avec ses propres enregistrements et avec ceux d'artistes comme Gene Chandler, Major Lance ou Five Stairsteps mais, surtout, en devenant le premier label pour la production d'albums de bandes originales de films ayant trait aux Noirs. En 1970, Mayfield quitte The Impressions pour travailler en solo et devient l'un des grands acteurs du développement du funk, avec des chansons comme *(Don't Worry) If There's a Hell Below We're All Going to Go*, *Beautiful Brother of Mine* et *We People Who Are Darker Than Blue*. Même s'il jouit d'une renommée considérable pour des albums comme *Curtis* (1970) et *Curtis/Live !* (1971), il atteint l'apogée de sa carrière avec l'enregistrement de bandes originales de films, en particulier avec *Superfly* (1972). Son dernier grand succès de rhythm and blues est, en 1976, *Only You Babe*. Mayfield tente de résister à la déferlante disco, mais, dès le milieu des années 1980, ne figure plus au hit-parade du rhythm and blues ou du pop.

Copyrighted material

En 1990, la chute malencontreuse d'un projecteur lors d'un concert, le laisse paralysé depuis le cou. Mayfield est intronisé au Rock and Roll Hall of Fame en tant que membre des Impressions en 1991 et en tant qu'artiste solo en 1999. Il est l'auteur de *Poetic License : In Poem & Song* (1996), un ouvrage de poésie et de chansons. Il meurt le 26 décembre 1999, à Roswell, dans l'État de Georgie.

E.U.

Copyrighted material

MELBA NELLIE (1861-1931)

Soprano colorature australienne née le 19 mai 1861 à Richmond (près de Melbourne), morte le 23 février 1931 à Sydney.

Jeune pianiste et organiste douée, Nellie Melba, de son vrai nom Helen Porter Mitchell, chante dans la salle municipale de Richmond (Australie) dès l'âge de six ans. Elle n'étudie cependant le chant qu'après son mariage avec Charles Nesbitt Armstrong en 1882. Elle se produit à Sydney en 1885 et à Londres en 1886, puis étudie à Paris. Elle fait ses débuts à l'opéra en interprétant Gilda, dans *Rigoletto* de Verdi, en 1887 à Bruxelles, prenant Melba comme nom de scène (en souvenir de la ville de Melbourne). Jusqu'en 1926, elle chante dans les principaux opéras d'Europe et des États-Unis, notamment à Covent Garden et au Metropolitan Opera, où elle excelle dans *Lakmé* de Delibes, en Marguerite dans *Faust* de Gounod, et en Violetta dans *La Traviata* de Verdi. Elle divorce en 1900 et obtient le titre honorifique de dame de l'Empire britannique en 1918. Elle publie *Melodies and Memories* en 1925, et rentre en Australie en 1926, où elle devient présidente du Conservatoire de Melbourne.

E.U.

Copyrighted material

MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)

Introduction

« Au cœur de la mythologie wagnérienne, le ténor, ce nouvel *eroi* grec exalte la force des hommes et partage leurs faiblesses. Les „Wälse“ de Siegmund, le chant de la forge et l'affrontement sonore de Siegfried et de Mime, son antagonisme dérisoire, lui confèrent une force tellurique » (Jean Cabourg). Par son intelligence musicale, sa diction, ses aigus d'airain, sa vaillance quasi surhumaine, Lauritz Melchior demeure pour beaucoup le *Heldentenor* absolu, un Siegmund, un Siegfried et un Tristan inégalables. Ce colosse débordant d'énergie – mais qui était aussi capable du plus extrême raffinement dans ses interprétations – incarne un âge d'or révolu du chant wagnérien.

E.U.

• De la scène à l'écran

Il y a des records difficiles à battre. Quand Lauritz Melchior fit ses adieux à la scène au Metropolitan Opera de New York dans Lohengrin, en 1950, il avait chanté en scène 229 fois Tristan, 188 fois Siegmund, 144 fois Tannhäuser, 128 fois le jeune Siegfried (dans *Siegfried*), 107 fois celui du *Crépuscule des dieux*, 106 fois Lohengrin et 81 fois Parsifal. Pour faire bonne mesure, le *Heldentenor* à la retraite s'embarqua aussitôt dans un *Lauritz Melchior Show* qu'il chanta 251 soirs de suite.

Copyrighted material

Hollywood employa aussi à l'époque le géant débonnaire, dans des comédies musicales avec Esther Willams (*Thrill of a Romance* et *This Time for Keeps*, de Richard Thorpe, 1945 et 1947) ou Kathryn Grayson (*Two Sisters from Boston*, de Henry Koster, 1946). L'indestructible Melchior célébrera son soixante-dixième anniversaire en chantant le premier acte de *La Walkyrie* pour le roi du Danemark, en privé. L'énergie et la splendeur de ses illustres appels (« Wälse ! ») étaient, semble-t-il, intactes. Plus tard, peut-être par nostalgie de ces grands fauves dont il avait été un chasseur passionné, il consacrera une partie de sa fortune à un noble projet : découvrir et reformer une espèce que son départ a laissée en voie d'extinction, les grands ténors wagnériens.

• La sagesse, clé de la longévité

La fantastique longévité de sa carrière, remarquable par la fraîcheur de moyens restés insolemment intacts, témoigne qu'il était déjà, à son époque, l'exception. Lauritz Melchior naît à Copenhague le 20 mars 1890 (le même jour que Beniamino Gigli). Formé comme baryton, il débuta dans Silvio (*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo), le 2 avril 1913, à Copenhague. De charmants disques de cette époque nous ont gardé un souvenir de lui dans ce répertoire, juvénile, charmeur, brillant. Il retravailla sa voix avec le ténor danois Vilhelm Kristoffer Herold, et se retrouva ténor à partir de 1918, toujours attaché à l'Opéra de Copenhague, mais ses moyens débordant, eux, de plus en plus son répertoire. Il sut franchir le pas, et ne pas compter trop sur sa seule stature herculéenne et ses moyens gigantesques. Il eut la rarissime sagesse de s'arrêter complètement presque trois ans, travaillant son futur emploi de ténor wagnérien avec Ernst Grenzebach à Berlin et Anna Bahr-Mildenburg – l'Isolde de Gustav Mahler à la Hofoper de Vienne – à

Copyrighted material

Un considérable héritage discographique en 78-tours (disponible sur disques compacts) a préservé, dans toute sa fraîcheur, le timbre héroïque et enthousiaste, et l'irréprochable ligne de chant d'un artiste aux moyens d'une facilité presque monstrueuse, qu'on a pu prétendre médiocre musicien et acteur à cause de cette même facilité. Les enregistrements scéniques ont fait justice de cette calomnie en révélant la surprenante régularité et la discipline souveraine de cette personnalité hors du commun lors d'innombrables soirées de Londres ou de New York, généralement avec Flagstad. Melchior chantait les héros de Wagner avec une poésie, une musicalité, une ligne, une plasticité vocales et, évidemment, une endurance exceptionnelles. De presque tous ses rôles, il nous reste des documents sonores qui attestent ce que peut la nature lorsque la volonté, l'ascèse et trois ans de patience lui préparent ses vraies voies.

André TUBEUF

Bibliographie

I. A. A. ALEXANDRE, J. CABOURG, P. KAMINSKI & M. PAROUTY, « Les 100 ténors », in *Diapason*, n° 516, pp. 24-43, 2004

E. ARNOSI, *Lauritz Melchior : El Coloso Wagneriano*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1994

S. EMMONS, *Tristanissimo, The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior*, Schirmer Books, New York, 1990 (avec la discographie établie par Hans Hansen)

J. M. FISCHER, *Grosse Stimmen*, J. B. Metzler-Verlag, Stuttgart-Weimar, 1993

H. HANSEN, *Lauritz Melchior : a Discography*, Nationaldiskoteket, Copenhague, 1972

A. HECKNER, *Lauritz Melchior, Die kommentierte Diskographie des Wagner-Heldentenors*, Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft, Bayreuth, 1995

J. KESTING, *Die grossen Sänger*, Claasen Verlag, Düsseldorf, 1996

L. LEHMANN, *Midway in My Song*, Bobbs-Merrill, New York, 1938 ; *My Many Lives*, Boosey & Hawkes, New York, 1948

Copyrighted material

C. MERLIN, *Wagner, mode d'emploi*, éd. Premières Loges, Paris, 2006
A. VARNAY, *Fifty-five Years in Five Acts : my Life in Opera*, Northeastern University Press, Boston, 2001.

Copyrighted material

MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

Introduction

Plus de trois quarts de siècle au service du violon, de la direction d'orchestre, de la pédagogie, de la défense des droits de l'homme et des causes humanitaires : Yehudi Menuhin est l'un des rares enfants prodiges à avoir parfaitement assimilé le passage à la vie adulte.

• Sous l'égide d'Enesco

Les parents de Yehudi Menuhin sont des juifs russes émigrés en Palestine puis aux États-Unis ; leur nom de famille est à l'origine Mnuhin.

Yehudi Menuhin voit le jour à New York, le 22 avril 1916, mais sa famille s'installe peu après à San Francisco. Il commence à étudier le violon avec Sigmund Anker, puis, à partir de 1923, avec un disciple d'Eugène Ysäye, Louis Persinger, alors violon solo de l'Orchestre symphonique de San Francisco. Le jeune violoniste donne son premier concert à l'âge de sept ans – il fait sensation dans le *Concerto pour violon* de Mendelssohn –, se produit en récital à New York en 1926 et fait ses débuts européens à Paris l'année suivante, avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Paul Paray.

La famille Menuhin se fixe à Ville-d'Avray, en région parisienne, et Yehudi commence à travailler avec Georges Enesco, qui sera beaucoup plus qu'un maître pour lui : le grand musicien

Copyrighted material

volonté. À la fin des années 1980, il a un véritable coup de foudre pour un jeune orchestre polonais, le Sinfonia Varsovia, avec lequel il entreprend une collaboration étroite et qu'il va diriger dans le monde entier. Il meurt subitement à Berlin, le 12 mars 1999.

Le rayonnement de Menuhin était exceptionnel. Ceux qui l'ont approché ou qui ont fait de la musique avec lui ont mesuré l'influence qu'il avait sur ses interlocuteurs : un calme serein, un sens de la musique relevant de l'évidence, une culture apparemment illimitée, une profonde disponibilité. Il s'intéressait à l'art, à la politique et, avant tout, à la psychologie et à la philosophie, embrassant la cause des religions orientales. Il s'intéressait à tous les répertoires et avait commandé à Bartók sa *Sonate pour violon seul* en 1944. Il a possédé de nombreux instruments, mais ceux sur lesquels il s'est principalement produit furent, jusqu'en 1950, un Stradivarius de 1733, le *Prince Khevenhüller*, puis un autre Stradivarius, de 1714, le *Soil*, dont il jouait en alternance avec un Guarnerius del Gesù de 1742, le *Lord Wilton*.

Alain PÂRIS

Bibliographie

H. BURTON, *Yehudi Menuhin : a Life*, Northeastern University Press, Boston, 2001

A. CANTU, *Yehudi Menuhin : l'Orfeo tragico*, Zecchini, Varèse, 2006

E. FENBY, *Menuhin's House of Music*, Icon, Londres, 1969

B. GAVOTY, *Yehudi Menuhin et Georges Enesco*, R. Kister, Genève, 1955

R. MAGIDOFF, *Yehudi Menuhin : The Story of the Man and the Musician*, Doubleday, Garden City (N.Y.), 1955, 2e éd. R. Hale, Londres, 1973

M. MENUHIN, *The Menuhin Saga*, Londres, 1984 (*La Saga des Menuhin : autobiographie de Moshe Menuhin*, Payot, Paris, 1984)

Y. MENUHIN, *L'Art de jouer du violon*, Buchet-Chastel, Paris, 1973,

Copyrighted material

rééd. 1995 ; *Voyage inachevé*, Seuil, Paris, 1976 ; *Violon et alto* (avec William Primrose et Dennis Stevens), Hatier, Paris, 1978 ; *Variations sans thème*, Buchet-Chastel, 1980, rééd. 1999 ; *The Music of Man* (avec Curtis W. Davis, d'après la série télévisée homonyme), Londres, 1986 ; *L'Art, espoir pour l'humanité*, Buchet-Chastel, 1980, rééd. 1999 ; *La Légende du violon*, Flammarion, Paris, 1996 ; *Unfinished Journey : Twenty Years Later*, Fromm International, New York, 1997
B. MONSAINGEON, *Passion Menuhin : l'album d'une vie*, Textuel, Paris, 2000
N. WYMER, *Yehudi Menuhin*, Phoenix House, Londres, 1961.

Copyrighted material

METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK

Pour l'amateur lyrique, habitué à des lieux chargés d'histoire et de charme, nul choc esthétique au Lincoln Center, où l'attend, depuis 1966, un bâtiment d'un modernisme daté, cube de béton et de verre. Pourtant, le Metropolitan Opera House partage avec la Scala de Milan le prestige d'être le premier Opéra du monde. Et il peut se targuer, à bon droit, d'une longue et riche histoire.

Cette histoire commence bien avant 1966 et dans un tout autre lieu. Le 22 octobre 1883, en inaugurant, à l'angle de Broadway et de la 39e Rue, une très vaste salle (3 615 places), des capitalistes d'un pays neuf ont fait se télescoper, si l'on peut dire, l'histoire de l'art lyrique et les réalités de New York, métropole industrieuse et cosmopolite. Dans tous ses aspects, répertoire et artistes programmés, public, image de marque, le Met va refléter les relations particulières qu'entretiennent les États-Unis avec la culture, dans ses aspects positifs mais aussi dans ses travers, que le snobisme européen ne manquera pas de souligner.

Dans un pays sans tradition et même sans histoire lyrique, le Met fut d'abord et reste encore le plus souvent le lieu d'accueil d'un patrimoine étranger. La salle ouvrit le 22 octobre 1883 par une représentation du *Faust* de Gounod chanté en italien par Christine Nilsson, Italo Campanini et Franco Novara. Au cours des sept années où Leopold Damrosch puis Anton Seidl la dirigèrent, de 1884 à 1891, on n'y représenta que des opéras de Wagner, en langue originale, et interprétés par des artistes germaniques.

Copyrighted material

de la révolution industrielle, la place prépondérante qu'accorde la scène new-yorkaise aux opéras de Verdi ou de Puccini, à Titta Ruffo, Amelita Galli-Curci ou Giuseppe De Luca répond au mouvement d'immigration des Italiens du Sud fuyant la misère. Et le succès d'un John McCormack renvoie une image positive des arrivants d'Irlande. Puis, quand le fascisme et le nazisme chassent les musiciens d'origine juive ou de conviction démocratique, le Met, lui, programme Bruno Walter, Lotte Lehmann, Helen Traubel, Lauritz Melchior ou Kirsten Flagstad.

Mais il est des traits plus proprement américains : la manière « décomplexée » dont le Met envisage les relations entre culture et argent, d'une part, art et médias, d'autre part. À l'origine, l'établissement vit le jour grâce à la souscription de capitalistes privés, les Vanderbilt, Roosevelt, et autres Morgan, désireux de satisfaire leur mélomanie et leur souci de légitimité sociale. La salle actuelle du Lincoln Center a coûté 46 millions de dollars, partagés entre financement public et privé. Une place peut y valoir plusieurs centaines de dollars, mais, tous les mois de juin, la troupe se produit gratuitement dans les parcs de la ville. Le Met, par ailleurs, a su très tôt tirer parti des médias audiovisuels, à la fois pour asseoir son renom et pour élargir son audience. Lionel Mapleson, bibliothécaire de l'établissement entre 1901 et 1903, enregistre de sa propre initiative les principaux chanteurs programmés, les frères Jean et Edouard de Reszke notamment. Et, dès 1906, l'éditeur commercial Victor consacre une partie de son catalogue aux formations du Metropolitan Opera : orchestre, chœurs et certains solistes (Emilio de Gogorza, par exemple, dans l'air du toréador de *Carmen*, en 1912). En 1931 commencent les retransmissions radiophoniques du dimanche après-midi, en direct, sur N.B.C. : *Hänsel und Gretel* d'Humperdinck est diffusé le jour de Noël, en intégralité, sur tout le continent nord-américain et outre-Atlantique. Le 10 mars 1940,

Copyrighted material

MEYER MARCELLE (1897-1958)

De l'école française de piano, Marcelle Meyer possède toutes les qualités mais évite tous les pièges. Si le trait est acéré, la ligne mélodique claire, le regard lucide et contrôlé, ce n'est jamais au détriment de la verve, de la fantaisie, d'un esprit volubile et léger absolument irrésistible. En évitant toute surcharge émotionnelle, Marcelle Meyer sait révéler les jeux harmoniques latents, animer les phrases d'une respiration naturelle, infléchir la rigueur de la construction par un rubato d'autant plus efficace qu'il est manié avec retenue. Par une infinie variété de couleurs et d'attaques, par un jeu dense, raffiné et sincère, Marcelle Meyer nous conduit tout simplement à l'évidence.

Marcelle Meyer naît à Lille le 22 mai 1897. Sa famille, très mélomane, lui permet de progresser très vite dans l'étude du piano. La précocité de ses dons ainsi que des capacités de déchiffrage hors du commun ne tardent pas à attirer l'attention des grands professeurs du temps. Alfred Cortot et Ricardo Viñes seront ses maîtres. Elle commence à enregistrer dans les années 1920. C'est d'abord comme interprète privilégiée du groupe des Six qu'elle se fait connaître. Elle crée plusieurs œuvres de Darius Milhaud : *Printemps* (1920) et *L'Automne* (1932), pour piano seul ; avec le compositeur lui-même, elle crée en 1937 *Scaramouche*, pour deux pianos. Le 13 juin 1923, elle tient, avec Francis Poulenc, Georges Auric et Hélène Rolla, une des quatre parties de piano lors de la création du ballet *Les Noces* d'Igor Stravinski, sous la direction d'Ernest Ansermet.

Copyrighted material

MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)

Introduction

Au panthéon des pianistes, Arturo Benedetti Michelangeli côtoyait Vladimir Horowitz, Alfred Cortot, Wilhelm Kempff, Dinu Lipatti, Glenn Gould ou Sviatoslav Richter. Mais les médias avaient surtout retenu la rareté de ses apparitions, oubliant souvent qu'il s'agissait d'une des figures de légende du piano du xxe siècle.

• Le perfectionnisme fait pianiste

Né à Orzinuovi, près de Brescia, le 5 janvier 1920, Arturo Benedetti Michelangeli commence ses études à l'Istituto Musicale Antonio Venturi de Brescia, où il travaille le violon avec Paolo Chimeri dès 1924. Atteint d'une pneumonie, il se tourne vers le piano et, à l'âge de dix ans, entre au conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan pour travailler avec Giovanni Maria Anfossi. En 1934, il obtient son diplôme. Après avoir obtenu le septième prix au concours international Eugène-Ysäye à Bruxelles, en 1938, il remporte le Concours international de piano de Genève l'année suivante. Il est aussitôt nommé professeur au Conservatorio di Musica Giovanni Battista Martini de Bologne. Il signe ses premiers enregistrements en 1942 et 1943, puis il est enrôlé comme lieutenant dans l'armée de l'air italienne. Il adhère à la résistance antifasciste, est fait prisonnier par les Allemands, mais s'évade au bout de quelques mois. Dès la fin des hostilités, sa carrière se développe rapidement.

Copyrighted material

Il joue en Angleterre en 1946 et aux États-Unis en 1948, mais la maladie le frappe. Il doit se limiter à l'enseignement et exerce à Venise, Bolzano, Arezzo et Sienne. Dans un palais de la ville de Brescia, il crée une académie internationale de piano. Jörg Demus, Walter Klein, Maurizio Pollini et Martha Argerich viendront travailler avec lui. En 1964, il fonde le Festival international de piano de Brescia et Bergame, qu'il dirigera jusqu'en 1969.

Il revient progressivement sur scène à partir de 1959, mais sa santé ne lui laisse aucun répit, et il annule souvent ses concerts, parfois à l'entracte. Pour cette raison, il est souvent taxé de cabotinage et devient la terreur des organisateurs. Pourtant, l'homme respecte profondément son public, mais il cultive le perfectionnisme jusqu'à l'extrême. Ses penchants pour la vitesse et l'alpinisme contribuent à alimenter la légende qui se crée autour de lui. On découvre alors qu'il a remporté des courses automobiles, qu'il est un véritable champion de ski et qu'il est passionné de mécanique au point de savoir démonter aussi aisément le mécanisme de son piano qu'un moteur de voiture. Mais l'homme semble bien loin de ces considérations. Il passe un an dans un monastère franciscain pour se familiariser avec la pratique de l'orgue. Sa renommée s'étend dans le monde entier : il joue en U.R.S.S. en 1964, il retourne aux États-Unis en 1966 ; il se produit également en Amérique du Sud et au Japon. Mais l'essentiel de ses activités se déroule en Europe, principalement en Suisse et en Italie. En 1968, il s'installe sur les bords du lac de Lugano, en Suisse italienne, pour échapper au fisc italien qui avait saisi son piano. À partir de 1973, il donne des cours d'interprétation à la villa Schifanoia, près de Florence. En 1975, il revient jouer au Vatican devant huit mille auditeurs. Ses concerts sont de plus en plus rares, mais il reprend le chemin des studios et enregistre plusieurs disques pour Deutsche Grammophon entre 1971 et 1989. En 1988, il est

Copyrighted material

Carnaval de Schumann alors que son sens de la transparence et sa conduite des lignes mélodiques débarrassaient le concerto du même musicien du pathos surchargé dans lequel il baigne trop souvent. S'il semblait trop libre dans Mozart, jamais *Gaspard de la nuit* de Ravel n'a été traduit avec une telle perfection. Depuis les années 1970, il ne se produisait en concerto qu'avec quelques rares chefs qui partageaient son exigence intraitable, Sergiu Celibidache ou Carlo Maria Giulini, avec lequel il avait entrepris l'enregistrement des cinq concertos pour piano de Beethoven. Mais il ne pratiquait pas la musique de chambre. Au fil des années, le répertoire qu'il acceptait de présenter au public s'était considérablement restreint : une douzaine de concertos, des sonates de Domenico Scarlatti et de Baldassare Galuppi, quelques rares sonates de Beethoven, Chopin, les *Ballades* de Brahms, une sonate de Schubert (la *Cinquième Sonate*, en *la* mineur, D 537), *Carnaval* et *Carnaval de Vienne* de Schumann, Debussy et Ravel, autant d'œuvres qu'il remettait sans cesse sur le métier. Mais il reste des enregistrements anciens comportant notamment des œuvres de Bach, de Grieg ou de Rachmaninov, qui avaient totalement disparu de ses programmes et qui montrent l'universalité de son talent.

Alain PÂRIS

Bibliographie

V. ALBANI, *Arturo Benedetti Michelangeli a Bolzano : Immagini e Suoni*, Provincia Autonoma di Bolzano, Bolzano, 1997

G. BIANCHI, *Arturo Benedetti Michelangeli : La Magia del Suono*, Città Nuova Centro, Florence, 1999

S. DELLA MURA, *Arturo Benedetti Michelangeli*, Ibiskos, Empoli, 1998

C. GARBEN, *Arturo Benedetti Michelangeli : Gratwanderungen mit einem Genie*, Europaische Verlagsanstalt, Hambourg, 2002 (trad. en italien *Arturo Benedetti Michelangeli : in bilico con un genio*, Zecchini Editore, Varèse, 2004)

Copyrighted material

MILANOV ZINKA (1906-1989)

Témoin d'une époque révolue – qu'elle sut prolonger avec panache, après la Seconde Guerre mondiale, devant le public américain –, cette soprano croate (née à Zagreb, le 17 mai 1906 ; de son vrai nom Zinka Kunc) était dotée d'une grande voix, instrumentale et ferme, particulièrement rayonnante dans le haut de sa tessiture. Si elle fut une comédienne placide et limitée, elle sut se montrer ardente musicienne. Naturellement portée vers le répertoire italien, elle servit le dernier Verdi avec classe et ferveur. Capable des nuances les plus enivrantes, elle ne révélait ses limites d'interprète que dans la virtuosité du chant romantique, alors que, dans ses meilleures années, ses sonorités voluptueuses, ses *diminuendi* et son phrasé de velours faisaient taire toute critique vétilleuse. Un exemple rare de mythe construit sur la simple valeur intrinsèque d'un timbre et d'une dynamique, hors de tout critère esthétique rationnel et de toute considération d'époque. Zinka Milanov meurt à New York, le 30 mai 1989.

Jean CABOURG

Copyrighted material

acceptés en Occident – d'où la date de naissance, erronée, de 1904 qui figure souvent dans les ouvrages de référence.

Milstein se fixe à Paris en 1925 et travaille avec Eugène Ysäye à Bruxelles. En 1929, il s'installe aux États-Unis, où il fait ses débuts la même année, à Philadelphie, sous la direction de Leopold Stokowski. Il acquiert la nationalité américaine en 1942. Ses débuts outre-Atlantique sont assez difficiles : Elman et Heifetz occupent le terrain depuis quelques années, et il devra patienter avant de voir son nom reconnu comme celui de ses aînés. Il retrouve Vladimir Horowitz et se lie d'amitié avec le violoncelliste Gregor Piatigorsky : mais le trio ne se produira qu'une seule fois en public, au Carnegie Hall de New York, en 1932.

Milstein s'impose progressivement comme une troisième voie, à mi-chemin de Heifetz et de Menuhin. Si sa virtuosité reste légendaire, elle ne constitue pas une fin en soi. L'homme est trop versatile pour limiter sa carrière à une simple recherche de la perfection formelle. Au contraire, c'est un perpétuel improvisateur. Sa formation lui a permis de réaliser une synthèse des écoles russe et franco-belge, mais il n'en reste pas moins autodidacte dans sa démarche d'interprétation. Lorsqu'il découvre que les pièces de salon et de virtuosité constituent la base des programmes de concert américains entre les deux guerres, il s'insurge contre cette contrainte et impose son propre répertoire, où la musique du XVIIIe siècle occupe une place importante. Cette mutation correspond à une nouvelle approche du jeu, plus moderne, plus sobre. Les glissades sentimentales s'estompent au profit de lignes aux contours plus nets, la souplesse du phrasé se substitue au rubato, la chaleur du jeu, canalisée dans un moule plus strict, se fait moins sentimentale et gagne en intensité. À cet égard, il s'éloigne d'Elman, qui restera le virtuose type, dans le style du XIXe siècle ; il ne suit pas davantage le

Copyrighted material

Son répertoire n'a pas évolué : de Bach à Prokofiev, il jouait l'ensemble de la littérature traditionnelle, mais sans aucune incursion dans le domaine de la musique contemporaine, qui transformait, selon lui, « le violon en une sorte d'instrument à percussion ». Il laisse une discographie relativement restreinte pour une carrière de cette importance : une centaine de titres enregistrés à deux époques de sa vie : entre 1935 et 1965 et après 1975, chacune de ces périodes étant dominée par une intégrale des *Sonates* et *Partitas* de Bach. Il avait écrit ses propres cadences pour les concertos de Beethoven et de Brahms et avait signé quelques pièces pour violon, notamment *Paganiniana* (1954) et une transcription de *Méphisto-Valse n° 1* de Liszt (1981). Il jouait sur un stradivarius de 1716, l'ex-*Goldmann* – du nom d'un fameux collectionneur –, auquel il avait donné les prénoms de sa fille et de sa femme, le *Marie-Thérèse*.

Alain PÂRIS

Bibliographie

N. MILSTEIN & S. VOLKOV, *From Russia to the West : the Musical Memoirs and Reminiscences of Nathan Milstein* (traduit du russe par Antonina M. Bouis), H. Holt, New York, 1990

B. GAVOTY, *Nathan Milstein*, R. Kister Genève, 1956

J. W. HARTNACK, *Grosse Geiger unserer Zeit*, 4e éd., Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993

H. ROTH, « Swan Song of a Self-Made Man », in *The Strad*, vol. CIV, pp. 248-253, 1993

B. SCHWARZ, *Great Masters of the Violin : from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*, Simon and Schuster, New York, 1983.

Copyrighted material

compose un opéra d'après Maeterlinck, *Sœur Béatrice* (1918), créé à l'Odéon le 20 mai 1919. Camille Saint-Saëns, qui assistait à la représentation, est impressionné par le talent du jeune homme et lui permet d'obtenir une bourse pour aller étudier la composition à Bruxelles avec Paul Gilson (1920). L'année suivante, Mitropoulos se rend à Berlin, où il travaille le piano avec Ferruccio Busoni à la Hochschule für Musik (jusqu'en 1924) ; en même temps, il est répétiteur à la Staatsoper de Berlin, où il travaille dans l'ombre du grand Erich Kleiber, qui en est alors *Generalmusikdirektor*. Mitropoulos découvre l'univers fascinant du théâtre lyrique. De retour en Grèce, il va diriger l'Orchestre de l'Odéon d'Athènes (aujourd'hui Orchestre d'État d'Athènes) de 1924 à 1939. Il est également professeur de composition à l'Odéon à partir de 1930.

Un heureux hasard va décider du cours de sa carrière : invité à diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin, il remplace au pied levé, le 27 février 1930, le soliste Egon Petri, tombé subitement malade, dans le *Troisième Concerto pour piano* de Serge Prokofiev, qu'il dirige du clavier. Le succès est immense et Mitropoulos est immédiatement réclamé par l'Europe entière. Il jouera le même concerto dans les mêmes conditions (simultanément comme pianiste et comme chef) à Paris en 1932, puis aux États-Unis. Plus tard, impressionné par cette prouesse, le compositeur Ernst Krenek écrira à sa « double » intention son *Troisième Concerto pour piano*, que créera Mitropoulos en 1946. Lors de ses débuts parisiens, il triomphe d'emblée et est invité à diriger régulièrement l'Orchestre symphonique de Paris entre 1932 et 1936. C'est le même accueil lors de son premier concert aux États-Unis, avec l'Orchestre symphonique de Boston en 1936.

Directeur musical de l'Orchestre symphonique de Minneapolis de 1937 à 1949, il y fait connaître les grandes œuvres du XXe siècle,

Copyrighted material

Symphony Orchestra, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952
W. R. Trotter, *Priest of Music. The Life of Dimitri Mitropoulos*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1995
A. Zignani, *Dimitri Mitropoulos. Una luce che incatena il cielo*, Zecchini, Varèse, 2007.

Discographie sélective

L. Van Beethoven, *Deuxième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1958)
A. Berg, *Wozzeck*, avec Mack Harrell (Wozzeck), Eileen Farrell (Marie), Frederick Jagel (le Tambour-major), Joseph Mordino (le Capitaine), David Lloyd (Andres) et Ralph Herbert (le Docteur), Orchestre philharmonique de New York (enregistré le 12 avril 1951) ; *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, avec Joseph Szigeti, Orchestre symphonique de la N.B.C. (enregistré en 1945)
H. Berlioz, *Symphonie fantastique*, Orchestre philharmonique de New York (enregistré en 1957) ; *Roméo et Juliette*, extraits symphoniques, Orchestre philharmonique de New York ; *Les Nuits d'été*, avec Eleanor Steber (soprano), Columbia Symphony Orchestra (enregistré en 1954)
J. Brahms, *Concerto pour violon* en *ré* majeur, opus 77, avec Zino Francescatti, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1958)
E. Chausson, *Symphonie en Si bémol*, Orchestre symphonique de Minneapolis
G. Mahler, *Première Symphonie* « *Titan* », Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1940) ; *Cinquième Symphonie*, Orchestre philharmonique de New York (enregistré en 1960) ; *Sixième Symphonie* « *Tragique* », Orchestre philharmonique de New York (enregistré en 1955) ; *Huitième Symphonie* « *Des Mille* », Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1960) ; *Neuvième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1960)
D. Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1945)
W. A. Mozart, *Don Giovanni*, avec Cesare Siepi (Don Giovanni), Fernando Corena (Leporello), Elisabeth Grümmer (Donna Anna), Lisa Della Casa (Donna Elvira), Rita Streich (Zerlina), Léopold Simoneau (Don Ottavio), Walter Berry (Masetto), Gottlob Frick (le Commandeur), chœurs de l'Opéra de Vienne et Orchestre

Copyrighted material

philharmonique de Vienne (enregistré au festival de Salzbourg 1956)
S. PROKOFIEV, *Roméo et Juliette*, suites de ballet, Orchestre philharmonique de New York
G. PUCCINI, *La Fanciulla del West*, avec Eleanor Steber (Minnie), Mario Del Monaco (Dick Johnson), Giangiacomo Guelfi (Jack Rance), chœur et orchestre du Mai musical florentin (enregistré en 1954)
S. RACHMANINOV, *L'Île des morts*, Orchestre symphonique de Minneapolis
R. STRAUSS, *Elektra*, avec Inge Borkh (Elektra), Jean Madeira (Klytämnestra), Lisa Della Casa (Chrysothemis), Kurt Böhme (Orest), Max Lorenz (Aegisth), Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré au festival de Salzbourg 1957) ; *Salomé*, avec Inge Borkh (Salomé), Ramón Vinay (Herod), Blanche Thebom (Herodias), Mack Harrell (Jokanaan), Chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York (enregistré en 1958)
G. VERDI, *Ernani*, avec Mario Del Monaco (Ernani), Zinka Milanov (Elvira), Leonard Warren (Don Carlo), Cesare Siepi (Don Ruy Gomez de Silva), Chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York (enregistré en 1956) ; *La Force du destin*, avec Mario Del Monaco (Don Alvaro), Renata Tebaldi (Donna Leonora), Aldo Protti (Don Carlo di Vargas), Fedora Barbieri (Preziosilla), Renato Capecchi (Fra Melitone), Chœur et Orchestre du Teatro Comunale de Florence (enregistré en 1953).

Copyrighted material

MÖDL MARTHA (1912-2001)

Martha Mödl naît le 22 mars 1912 à Nuremberg. Bien que son père soit peintre de talent et collectionneur avisé, la jeune fille ne bénéficie pas d'une éducation artistique précoce. C'est dans une tout autre voie qu'elle se lance dans la vie active, comme... secrétaire et comptable dans une maison de commerce. Elle ne commence ses études musicales, au conservatoire de sa ville natale, qu'à l'âge de vingt-huit ans, en 1940. Malgré des temps peu propices, elle fait de tels progrès qu'elle va se perfectionner à Milan, auprès d'Otto Mueller. Ses débuts datent de 1942, au théâtre municipal de Remscheid, dans Hänsel (*Hänsel und Gretel* d'Engelbert Humperdinck). Sa tessiture, croit-elle, est celle d'une mezzo-soprano, et c'est dans cet emploi qu'elle apparaît, de 1945 à 1949, à l'Opéra de Düsseldorf. Elle révèle alors une exceptionnelle voix de soprano dramatique au registre extraordinairement étendu. En 1949, la Staatsoper de Hambourg l'appelle ; elle y interprète Kundry (*Parsifal*), Isolde (*Tristan und Isolde*) et Brünnhilde (*La Walkyrie*), s'imposant d'emblée – par la splendeur d'un timbre sombre et sensuel, la pureté de la ligne vocale et l'intensité de l'expression – comme l'une des plus grandes wagnériennes de sa génération.

Wieland Wagner la remarque et l'engage pour l'événement mondial que constitue, en 1951, la renaissance du festival de Bayreuth : elle y est une inoubliable Kundry sous la baguette de Hans Knappertsbusch (aux côtés de Wolfgang Windgassen – Parsifal –, Ludwig Weber – Gurnemanz – et George London – Amfortas), ainsi que la Troisième Norne et Gutrune (*Le Crépuscule des dieux*) sous la direction alternée de Knappertsbusch et du jeune

Copyrighted material

Herbert von Karajan. Elle va régner sur le haut lieu wagnérien jusqu'en 1967 : elle y incarne une Kundry de référence (1951-1957, 1959, 1960) et marque d'une profonde empreinte le rôle de Brünnhilde dans *La Walkyrie* (1953-1956, 1958), *Siegfried* (1953-1956, 1958) et *Le Crépuscule des dieux* (1953-1956, 1958, 1960) ; elle interprète de nouveau Gutrune en 1952 et en 1954, chante Isolde en 1952, 1953 et 1962, Sieglinde (*Siegfried*) en 1954 et 1955, en alternance avec Astrid Varnay ; elle interprétera les rôles de mezzo-soprano de Waltraute (*Le Crépuscule des dieux*) en 1966 et 1967 et de Fricka (*La Walkyrie* et *Le Crépuscule des dieux*) en 1967.

En janvier 1952, elle aborde Leonore (*Fidelio* de Beethoven) avec Karajan à la Scala de Milan et devient membre de l'Opéra de Vienne, où elle reprend ce rôle, le 12 octobre 1953, au Theater an der Wien, avec une distribution de rêve – Windgassen (Florestan), Otto Edelmann (Don Pizarro), Gottlob Frick (Rocco), Sena Jurinac (Marzelline), Rudolf Schock (Jaquino) – sous la direction inspirée de Wilhelm Furtwängler et participe le lendemain, en studio, avec la même équipe, à un enregistrement qui fait toujours référence. C'est dans le même rôle qu'elle s'illustre encore le 5 novembre 1955, pour la réouverture de la Staatsoper de Vienne, sous la direction de Karl Böhm, avec Anton Dermota (Florestan), Paul Schöffler (Don Pizarro), Ludwig Weber (Rocco), Irmgard Seefried (Marzelline) et Waldemar Kmentt (Jaquino).

Elle est accueillie par les plus grandes scènes allemandes et internationales : le Covent Garden de Londres, le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra de Paris... Bien que son répertoire soit centré sur Beethoven et Wagner, elle sait cependant s'offrir quelques échappées musicales – dont une mémorable Carmen à Londres en 1949 – et se révélera une verdienne accomplie. Le

Copyrighted material

festival de Salzbourg découvre la splendide straussienne dans Klytämnestra d'*Elektra* que dirige en 1964 Karajan et qui rassemble autour d'elle Astrid Varnay (Elektra), Eberhard Wächter (Orest) et James King (Aegisth). Outre ceux qui ont déjà été cités, Martha Mödl côtoie les plus grands : les chefs Clemens Krauss André Cluytens, Eugen Jochum, Josef Keilberth, Rudolf Kempe, Dimitri Mitropoulos, comme, sur la scène, Birgit Nilsson, Josef Greindl, Gustav Neidlinger, Ludwig Suthaus, Hans Hotter, Rita Streich, Julius Patzak, Ramón Vinay, Leonie Rysanek, Dietrich Fischer-Dieskau, Regina Resnik...

Recouvrant sa tessiture de mezzo-soprano au milieu des années 1960, elle commence une véritable seconde carrière dans des rôles de caractère où elle se montre irrésistible : Mrs. Herring (*Albert Herring* de Benjamin Britten), Leokadja Begbick (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Kurt Weill), la Gouvernante (*la Femme silencieuse* de Richard Strauss)... Elle participe aux créations de nombreux opéras : *Melusine* d'Aribert Reimann (festival de Schwetzingen, 29 avril 1971), *Geisterliebe* d'Isang Yun (Kiel, 20 juin 1971), *Elisabeth Tudor* de Wolfgang Fortner (Deutsche Oper de Berlin, 23 octobre 1972), *Kabale und Liebe* de Gottfried von Einem (Staatsoper de Vienne, 25 février 1977), *Baal* de Friedrich Cerha (festival de Salzbourg, 7 août 1981), *Die Gespenstersonate* de Reimann (Deutsche Oper de Berlin, 25 septembre 1984), dont elle est la dédicataire. Au début de 2001, elle incarnait encore au Nationaltheater de Mannheim la Comtesse de *La Dame de pique* de Tchaïkovski avec un engagement qui ne s'est jamais démenti tout au long de sa carrière. Martha Mödl meurt à Stuttgart le 17 décembre 2001. Elle a publié en 1998 un volume d'entretiens avec Thomas Voigt, *So war mein Weg* (Parthas Verlag, Berlin).

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)

Figure emblématique du Metropolitan Opera de New York pendant une vingtaine d'années, la soprano américaine Anna Moffo a marqué une génération de chanteurs tant par la pureté de sa voix que par sa beauté physique.

Les sources divergent à propos de sa date de naissance, 27 juin 1930 ou 1932, à Wayne (Pennsylvanie). Issue d'une famille d'origine italienne, elle se voit proposer, à la fin de ses études, des rôles à Hollywood. Mais elle refuse, car elle souhaite entrer au couvent. Une bourse d'études au Curtis Institute de Philadelphie la fait changer d'avis. Elle travaille avec Euphemia Giannini-Gregory, sœur de la célèbre soprano Dusolina Giannini, et remporte une bourse Fulbright qui lui permet d'aller se perfectionner au Conservatorio di Santa Cecilia de Rome avec Luigi Ricci et Mercedes Llopart.

Elle fait ses débuts publics en 1955, à Spoleto, dans Norina (*Don Pasquale* de Donizetti). La même année, la télévision italienne la choisit pour une production de *Madama Butterfly* où elle tient le rôle de Cio-Cio-San ; le réalisateur est Mario Lanfranchi, également producteur à la compagnie de disques R.C.A. Ils se marient en 1957. Anna Moffo chante Zerline (*Don Giovanni* de Mozart) au festival d'Aix-en-Provence en 1956, sous la direction de Hans Rosbaud, et fait en 1957 ses débuts américains, à Chicago, dans Mimì, face à Jussi Björling (*La Bohème*, 1957). Cette même année, elle se produit pour la première fois à l'Opéra de Vienne (Nanetta

Copyrighted material

Herbert von Karajan (enregistré en 1956) ; *Rigoletto,* avec Alfredo Kraus, Robert Merrill, Chœur et Orchestre de la R.C.A. italienne, dir. Georg Solti (enregistré en 1963) ; *La Traviata*, avec Richard Tucker, Robert Merrill, Anna Reynolds, Chœur et Orchestre de l'Opéra de Rome, dir. Fernando Previtali (enregistré en 1960).

Copyrighted material

MONK MEREDITH (1942-)

Artiste américaine née le 20 novembre 1942 à Lima (Pérou).

Meredith Jane Monk étudie le piano et l'eurythmie dès son plus jeune âge. En 1964, elle obtient une licence au Sarah Lawrence College de Bronxville (New York). Dès les débuts de sa carrière, Elle s'intéresse au chant, au cinéma, à la chorégraphie et à l'interprétation. Son œuvre multiforme, qu'elle appelle « théâtre composite », intègre toutes ces disciplines. Meredith Monk commence sa carrière de *performer* en 1964 et fonde en 1968 une compagnie artistique interdisciplinaire, The House. Son goût pour l'expérimentation se manifeste dans son approche du « chant ». Sa musique vocale est une recherche d'un son à la fois primordial et futuriste, sans paroles reconnaissables. Elle explore des techniques de jeu étendues, allant du chant conventionnel dans un registre de quatre octaves à toute une gamme de sons inhabituels qui évoquent le gémissement, le hoquet, le rire et les cris d'animaux.

Monk reçoit un Obie Award, récompense théâtrale décernée par le magazine *Village Voice*, en 1972. En 1973, elle joue *Education of the Girlchild*, une œuvre sans dialogues qui explore le mouvement et la stase. Elle la reprendra en 1979 et en 1991. Elle obtient un deuxième Obie Award en 1976 pour la pièce de théâtre *Quarry*. En 1978, elle fonde le Meredith Monk & Vocal Ensemble, avec lequel elle fait des tournées dans le monde entier et de nombreux enregistrements, notamment *Our Lady of Late* (1975), *Dolmen Music* (1981) et *Turtle Dreams* (1983). Monk réalise un long-métrage, *Book of Days* (1989), projeté au festival du film de New

Copyrighted material

York. Une version plus courte est également diffusée à la télévision. En 1991, a lieu la première de son opéra multimédia *Atlas*. Son style singulier, son œuvre prolifique et son succès durable font de Meredith Monk une pionnière en même temps qu'une institution dans l'univers relativement récent de l'art performance. En 1985, un troisième Obie Award est décerné à l'artiste pour l'ensemble de sa carrière. En 1995, elle reçoit une bourse de la fondation MacArthur.

E.U.

Copyrighted material

raffinement et son sens de la transparence orchestrale convenaient particulièrement bien à la musique française, mais il est l'un des rares chefs français dont les Allemands ont salué les qualités dans le répertoire germanique. Toujours au service de la musique de son temps, il a créé des œuvres de Serge Prokofiev (*Symphonie n° 3*, 1929), Francis Poulenc (*Concert champêtre*, avec Wanda Landowska, 1929), Guy Ropartz (*Concert en « ré »*, 1930), Maurice Jaubert (*Le Jour*, 1931), Jean Françaix (*Symphonie*, 1932), Jean Rivier (*Symphonie n° 1*, 1933), Daniel-Lesur (*Suite française* ; 1935), Roger Sessions (*Symphonie n° 2*, 1947) ; parmi les nombreuses partitions qui lui ont été dédiées figurent la *Symphonie n° 1 « Jean de la Peur »* de Marcel Landowski, la *Symphonie n° 2* de Georges Migot et le *Prélude pour les quatre-vingts ans de Pierre Monteux* d'Igor Stravinski.

Son épouse a fait publier deux livres de mémoires de Pierre Monteux, *Everyone Is Someone* et *It's all in the Music* (New York, 1965).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Quand, le 20 février 1967, Gerald Moore donne au Royal Festival Hall de Londres son concert d'adieu, c'est avec l'affectueux hommage de ces divinités du lied que sont Victoria de Los Angeles, Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau. Une dernière fois, il joue ce répertoire où il s'illustre depuis quarante-deux ans : Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wolf, pour lequel il s'est tant battu, et, pour finir dans un sourire, Rossini avec un inénarrable *Duo des chats*. Daniel Barenboim ira le tirer de sa retraite de Box Hill pour quelques enregistrements encore avant qu'il ne disparaisse le 13 mars 1987, à Penn, dans le Buckinghamshire.

Humilité devant la partition, pudeur des sentiments et des effets, simplicité de la ligne musicale définissent un jeu où la perfection technique elle-même se cache sous la justesse de la respiration et le raffinement des couleurs. Passionnément à l'écoute de la voix, Gerald Moore nous offre la présence d'un poète et l'autorité d'un maître : l'évidence en habit de velours.

Pierre BRETON

Bibliographie

G. MOORE, *The Unashamed Accompanist*, Ascherberg, Hopwood & Crew, Londres, 1944, éd. rév. J. MacRae Books, Londres, 1984 ; *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs*, Methuen, Londres, 1953 ; *Am I too Loud ?* H. Hamilton, Londres, 1962, nouv. éd. Penguin, Harmondsworth, 1979 (*Faut-il jouer moins fort ?*, Buchet-Chastel, Paris, 1982) ; *The Schubert Song Cycles : with Thoughts on Performance*, H. Hamilton, 1975 ; *Farewell Recital : Further Memoirs*, H. Hamilton, 1978 ; *Furthermoore : Interludes in an Accompanist's Life*, H. Hamilton, 1983
P. CRANMER, *The Technique of Accompaniment*, Dobson Books, Londres, 1970, nouv. éd. J. MacRae Books, Londres-New York, 1983
R. SPILLMAN, *The Art of Accompanying : Masters Lessons from The*

Copyrighted material

Repertoire, Schirmer Books, New York, 1985
D. STEIN & R. SPILLMAN, *Poetry into Song : Performance and Analysis of Lieder*, Oxford University Press, New York, 1996.

Copyrighted material

MOORE GRACE (1898-1947)

La soprano et actrice américaine Grace Moore connut un immense succès à l'opéra et au cinéma, tant auprès du public que de la critique.

Mary Willie Grace Moore, née le 5 décembre 1898, à Slabtown (Nough), dans le Tennessee, accomplit ses études musicales à la Wilson-Greene School of Music de Chevy Chase, dans le Maryland, et se produit pour la première fois en public en 1919, lors d'un récital au National Theatre de Washington. Elle décide alors de s'installer à New York, où elle chante dans des boîtes de nuit et des cafés, afin de payer ses cours de chant.

Après être apparue dans des revues et les comédies musicales *Suite Sixteen*, *Just a Minute* et *Up in the Clouds*, Grace Moore fait ses débuts à Broadway en 1920, dans la comédie musicale *Hitchy-Koo*, de Jerome Kern. Après avoir chanté dans *Town Gossip*, elle se rend à Paris pour se perfectionner et, ses économies envolées, revient à Broadway pour chanter en 1924 et 1925 dans la *Music Box Revue* d'Irving Berlin au Music Box Theatre. En 1926, elle retourne en France, où Mary Garden, créatrice, en 1902, du rôle de Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), devenue son amie après avoir été son idole, la recommande au compositeur Richard Berthélemy, avec qui elle travaille deux ans. En 1927, Grace Moore se présente à une audition auprès de Giulio Gatti-Casazza, administrateur général du Metropolitan Opera de New York, et décroche un contrat avec cette prestigieuse institution.

Copyrighted material

Covent Garden de Londres en juin 1935 (Mimì), sous les ovations du public. Au côté de Georges Thill (Julien), elle est Louise dans le film *Louise* (1939), adapté de l'opéra de Gustave Charpentier et réalisé en France par Abel Gance ; la même année, elle interprète au Met le rôle-titre de cet ouvrage. En 1941, la diva chante Fiora (*L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi). Les émissions radiophoniques et ses apparitions en public ne font qu'accroître sa popularité. Durant la Seconde Guerre mondiale, Grace Moore multiplie ses interventions en prononçant des discours invitant la population à soutenir l'effort de guerre en achetant des obligations d'État, en donnant des concerts de bienfaisance et des spectacles aux armées. En 1944, elle publie son autobiographie, *You're Only Human Once* (Doubleday, Garden City, N. Y. ; *On ne vit qu'une fois*, les Éditions universelles, Paris, 1947). Trois ans plus tard, le 26 janvier 1947, elle trouve la mort dans un accident d'avion, au décollage de Copenhague, après avoir donné un concert dans la capitale danoise.

E.U.

Copyrighted material

Moyse. L'année suivante, il est invité au festival de Salzbourg, où il joue en soliste avec l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction d'Arturo Toscanini. De 1936 à 1939, il est membre du Conseil supérieur de la Radio-diffusion française. Fixé aux États-Unis en 1949, il participe, avec Rudolf Serkin et Adolf Busch, à la fondation de l'école de musique et du festival de Marlboro, qui accueillera Pablo Casals à plusieurs reprises. Il fonde aussi un festival à Brattleboro, dans le Vermont, où il résidera jusqu'à sa mort. L'été, il revient en Europe pour donner des cours d'interprétation à Boswil, près de Lucerne et, à partir de 1973, il enseigne au Japon. Il meurt à Brattleboro le 1er novembre 1984.

Flûtiste polyvalent par excellence, Moyse s'est imposé en soliste, comme flûte solo des meilleurs orchestres français, ou en musique de chambre, que ce soit dans le domaine de la musique ancienne ou pour défendre celle de son temps. C'est lui qui enregistra les *Concertos brandebourgeois* de J.-S. Bach sous la direction d'Adolf Busch (avec un jeune pianiste nommé Rudolf Serkin), c'est lui qui a fait revivre les concertos de Mozart, qu'il grava (avec Lily Laskine dans le *Concerto pour flûte et harpe*) sous la direction de Piero Coppola, et qui obtinrent le grand prix du disque en 1932. Il remporta l'un des premiers grands prix du disque pour son enregistrement du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy sous la baguette de Walter Straram. Jacques Ibert lui a dédié son *Concerto pour flûte* (1934), Bohuslav Martinů et Darius Milhaud chacun un concerto pour flûte et violon, qu'il a créés avec Blanche Honegger-Moyse (1936 et 1940). Roussel a écrit pour lui les *Joueurs de flûte* (1924).

Compositeur au service de son instrument, on lui doit *50 Variations sur l'allemande de la Sonate pour flûte en la mineur de Bach*, *25 Études de virtuosité* (d'après Czerny), *12 Études de*

Copyrighted material

orchestres occidentaux dans le domaine de la facture instrumentale. En dehors de ses tournées à l'étranger avec son orchestre (plus de trente tournées en vingt-cinq ans, aux États-Unis en 1946 et en 1957, en Europe occidentale en 1956, 1961, 1966..., la dernière fois en 1982), Mravinski n'a pratiquement jamais quitté Leningrad : il est un exemple unique au XXe siècle, tant par la permanence de ses liens avec un seul orchestre que par la faculté de se régénérer avec les mêmes partenaires sans tomber dans la routine fatale aux relations trop prolongées.

Alain PÂRIS

Bibliographie

K. AMOH, *Yevgeni Mravinsky : a concert listing 1930-1987*, Japanese Mravinsky Society, Tokyo, 2000

K. AMOH & F. FORMAN, *Yevgeni Mravinsky Legacy : a Recording Listing 1938-1984*, Japanese Mravinsky Society, Tokyo, 2006

F.C. LEMAIRE, *le Destin russe et la musique :un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Fayard, Paris, 2005

G. TASSIE, *Yevgeny Mravinsky : the Noble Conductor*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2005

E. WILSON, *Shostakovich : a Life Remembered*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1994, 2e éd. 2006.

Discographie sélective (avec l'Orchestre philharmonique de Leningrad)

B. BARTÓK, *Musique pour cordes, percussion et célesta* (enregistré en 1965)

L. van BEETHOVEN, *Symphonie n° 4* (enregistré en 1973) ; *Symphonie n° 5* (enregistré en 1949, 1974) ; *Symphonie n° 6 « Pastorale »* (enregistré en 1982) ; *Symphonie n° 7* (enregistré en 1964)

J. BRAHMS, *Symphonie n° 3* (enregistré en 1972) ; *Symphonie n° 4* (enregistré en 1973)

D. CHOSTAKOVITCH, *Concerto pour violon n° 1*, avec David Oïstrakh (enregistré en 1956) ; *Symphonie n° 5* (enregistré en 1938, 1954,

Copyrighted material

1966, 1984) ; *Symphonie n° 7 « Leningrad »* (enregistré en 1953) ; *Symphonie n° 8* (enregistré en 1947) ; *Symphonie n° 10* (enregistré en 1976)
C. DEBUSSY, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (enregistré en 1965)
J. HAYDN, *Symphonie n° 88* (enregistré en 1968)
A. HONEGGER, *Symphonie n° 3 « Liturgique »* (enregistré en 1965)
S. PROKOFIEV, *Symphonie n° 5* (enregistré en 1968) ; *Roméo et Juliette, suite n° 2* (enregistré en 1981)
F. SCHUBERT, *Symphonie n° 8 « Inachevée »* (enregistré en 1978)
P. I. TCHAÏKOVSKI, *Concerto pour piano n° 1*, avec Sviatoslav Richter (enregistré en 1959) ; *Symphonie n° 4* (enregistré en 1956, 1957) *Symphonie n° 5* (enregistré en 1956, 1973, 1983 ; *Symphonie n° 6 « Pathétique »* (enregistré en 1949, 1956, 1982).

Copyrighted material

MÜNCH CHARLES (1891-1968)

Introduction

Charles Münch fait partie de ces rares chefs d'orchestre français reconnus dans le monde entier comme l'une des figures marquantes de la musique de son pays. Doté d'un charisme légendaire, sa culture musicale allait cependant au-delà d'une parfaite maîtrise du répertoire français. Ses ascendances alsaciennes ainsi que la formation qu'il avait reçue en Allemagne lui avaient conféré une ouverture artistique encore rare dans l'univers de la direction d'orchestre française à sa génération. Son nom n'a jamais été oublié, ses enregistrements sont toujours restés disponibles et sa discographie s'est même enrichie de nombreux trésors inédits. L'un des secrets de cette réussite hors norme, c'était le côté imprévisible de Münch : jamais deux de ses interprétations n'étaient identiques. Son autorité naturelle s'imposait sans discours ni cris : « Il nous aurait fait traverser une rue à quatre pattes sans que nous ayons besoin d'aller sur l'autre trottoir », avouaient certains instrumentistes, qu'il appelait « mes enfants ».

• Une double formation

Charles Münch naît le 26 septembre 1891 à Strasbourg (alors capitale du Reichsland d'Alsace-Lorraine) dans une famille de musiciens : son père, Ernst Münch (1859-1928), fondateur et directeur du chœur Saint-Guillaume, occupe une place importante dans la vie musicale de la métropole alsacienne ; son frère aîné, Fritz Münch (1890-1970), reprendra le flambeau paternel. Charles

Copyrighted material

Center, le fameux festival de Tanglewood, poste qu'il occupera jusqu'en 1962. En Europe, il dirige encore régulièrement l'Orchestre national, avec lequel il entretient toujours des relations privilégiées, quelques concerts avec l'Orchestre des Concerts Colonne, dont il est le président entre 1953 et 1958 – une position plus symbolique qu'effective. Avec Boston, Koussevitzky lui a légué le plus français des orchestres américains : le grand chef américain d'origine russe avait en effet recruté de nombreux instrumentistes à vent français qui s'étaient fixés à Boston et avaient fait école. Le « son bostonien » devient une référence en matière de musique française.

En 1962, Charles Münch reprend son indépendance. Tous les meilleurs orchestres du monde jouent sous sa direction et il remporte un triomphe au Japon comme en U.R.S.S. Il se consacre à nouveau au disque, qui a jalonné son activité à Boston, et réenregistre en stéréophonie plusieurs œuvres gravées naguère en monophonie, notamment une seconde intégrale de l'œuvre symphonique de Debussy, avec l'Orchestre national, qu'il ne pourra malheureusement pas achever.

En 1967, Marcel Landowski lui propose la direction du nouvel Orchestre de Paris. Münch façonne lui-même cette nouvelle phalange avec une majorité de musiciens issus de la Société des Concerts du Conservatoire. Un véritable mariage d'amour qui n'est malheureusement pas appelé à durer. Au cours d'une tournée triomphale aux États-Unis, Charles Münch meurt subitement le 6 novembre 1968, à Richmond, en Virginie.

• L'instinct avant tout

Copyrighted material

1967) ; *Troisième Symphonie « Liturgique »*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1956)
É. LALO, *Concerto pour violoncelle*, avec André Navarra, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965)
D. MILHAUD, *La Création du monde*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1961)
W. A. MOZART, *Cinquième Concerto pour violon*, K 219, avec Jacques Thibaud, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1941)
M. RAVEL, *Boléro*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1956), Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *Concerto pour la main gauche*, avec Alfred Cortot, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1939), avec Jacques Février, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1942) ; *Concerto pour piano en Sol*, avec Nicole Henriot-Schweitzer, Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *Daphnis et Chloé*, ballet, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1955), *Suite n° 2*, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1946), Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *La Valse*, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1942), Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1955)
A. ROUSSEL, *Bacchus et Ariane*, *Suite n° 2*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1952), Orchestre national de l'O.R.T.F. (enregistré en 1966) ; *Troisième* et *Quatrième Symphonies*, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965)
C. SAINT-SAËNS, *Premier Concerto pour violoncelle*, avec André Navarra, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965) ; *Troisième Symphonie*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1959)
R. SCHUMANN, *Première Symphonie « le Printemps »*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1959) ; *Quatrième Symphonie*, Orchestre national de l'O.R.T.F. (enregistré en 1966).

Copyrighted material

Adolf Busch et Edwin Fischer avaient déjà fondé des orchestres de chambre avec lesquels ils se consacraient au répertoire baroque. Mais la permanence d'un travail d'équipe, l'abandon des conceptions héritées de la tradition symphonique au profit d'une recherche en profondeur, du culte du détail et de la perfection étaient autant de nouveautés que les instrumentistes et les auditeurs de la fin des années 1940 allaient recevoir comme un choc. Le bicentenaire de la mort de Bach, en 1950, et l'avènement du microsillon joueront un rôle déterminant dans la propagation de ces conceptions. La rigueur de Münchinger était tempérée par une souplesse naturelle, un sens du rebond rythmique et une dynamique des lignes mélodiques qui n'ont cessé d'évoluer au fil des années. Il était surtout particulièrement attentif à l'équilibre des nuances et à l'accentuation. L'arrivée en force des baroqueux, au milieu des années 1970, l'avait relégué dans un semi-oubli. Pourtant, ces ensembles n'auraient certainement pas existé sans le pas essentiel que Münchinger avait fait franchir à l'interprétation de la musique baroque trente ans plus tôt. Ennemi de toute approche le rendant esclave de la recherche musicologique, il laissait d'abord parler la musique et sut s'entourer de solistes dont la démarche correspondait à la sienne : Reinhold Barchet, qui fut son violon solo pendant de nombreuses années, Christian Ferras, Wilhelm Kempff, Pierre Fournier, Jean-Pierre Rampal et Maurice André (ou Adolf Scherbaum) – qui faisaient régulièrement partie de son équipe pour les *Concertos brandebourgeois* –, le claveciniste George Malcolm, Peter Pears qui fut, sous sa direction, un étonnant évangéliste des passions de Bach.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

pour des concerts à la R.A.I. de Milan puis au Mai musical florentin, où, pour son premier concert, il accompagne le pianiste Sviatoslav Richter ; il dirige également ses premières représentations lyriques à l'Autunno musicale napoletano. En 1969, il est nommé premier chef au Teatro comunale de Florence et devient directeur musical (en 1973), puis directeur artistique (1977-1982) du Mai musical florentin, où il s'impose par un répertoire éclectique.

La carrière de Riccardo Muti se développe rapidement à l'étranger : en 1971, il débute au festival de Salzbourg, dans *Don Pasquale* de Donizetti, puis à Lucerne, Montreux et Prague ; en 1972, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Berlin et donne ses premiers concerts aux États-Unis, à la tête de l'Orchestre de Philadelphie, un triomphe qui donne une nouvelle dimension à sa carrière outre-Atlantique. En 1973, il dirige à la Staatsoper de Vienne et, la même année, succède à Otto Klemperer comme chef permanent du New Philharmonia Orchestra de Londres (qui reprendra son nom original de Philharmonia Orchestra en 1977). Un an plus tard, il débute à Covent Garden. En 1975, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Vienne, puis le Concertgebouw d'Amsterdam. L'Orchestre de Philadelphie fait de lui son *principal guest* en 1977. Il devient directeur musical du Philharmonia Orchestra (1979-1982) et rajeunit considérablement les effectifs, faisant de cet orchestre l'un des plus souples et des plus brillants de la capitale britannique. Il découvre la véritable dimension symphonique au plus haut niveau sans encore la maîtriser véritablement, car le rythme de travail des orchestres britanniques (une ou deux répétitions seulement par concert) ne lui permet pas d'aller au fond des choses.

Copyrighted material

En 1980, Muti succède à Eugene Ormandy comme directeur musical de l'Orchestre de Philadelphie. Pendant les douze années passées à la tête de cette formation (1980-1992), il acquiert la véritable dimension de chef symphonique qui lui manquait jusqu'alors. Il procède à des remaniements profonds dans son orchestre, qui n'avait pas changé de direction depuis près d'un demi-siècle. Sans altérer le fameux « son de Philadelphie », il apporte un souffle nouveau, un style de jeu plus polyvalent – parfois trop proche du standard international – et il élargit le répertoire, notamment à des œuvres lyriques données en concert. Dès 1982, il effectue avec l'Orchestre de Philadelphie une importante tournée de festivals en Europe. En 1986, lorsque Claudio Abbado quitte la Scala de Milan pour Vienne, Muti se voit offrir la direction musicale de l'illustre maison, où il n'avait encore jamais été invité. C'est la consécration pour celui que les Milanais considéraient comme le « rival florentin » d'Abbado. Les réformes qu'il apporte sont moins de structure que de répertoire, l'éclatement des responsabilités à la tête de la Scala ne lui laissant qu'une marge de manœuvre réduite. Néanmoins, il impose son autorité là où Abbado naviguait avec diplomatie. Il prend son indépendance par rapport au pouvoir politique, très interventionniste à la Scala. Il est également à la tête de l'Orchestre philharmonique de la Scala, qu'il galvanise et qui devient, sous sa direction, la principale formation symphonique de la Péninsule. Dans les années 1990, il intensifie sa collaboration avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, qu'il dirige notamment pour le concert du 150e anniversaire, en 1992, et lors du fameux concert du Nouvel An en 1993, 1997, 2000 et 2004, et qui lui décerne son Anneau d'or, une distinction rarement attribuée. On le voit régulièrement à la tête de l'Orchestre national de France, de celui de la Radio bavaroise et toujours aux États-Unis. Au festival de Salzbourg, où il est invité chaque année, il aborde les opéras de

Copyrighted material

MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)

Introduction

La grande tradition de l'école de violon austro-allemande – issue de la filiation de Mannheim, regroupant les héritiers de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Joseph Mayseder (1789-1863) et Louis Spohr (1784-1859) – n'est sans doute plus dans l'air du temps. Illustrée avec éclat par les archets de Fritz Kreisler (1875-1962), Carl Flesch (1873-1944), Adolf Busch (1891-1952) et Wolfgang Schneiderhan (1915-2002), elle trouve, par la fidélité au texte musical et la simplicité du phrasé, la voie qui mène, sans les facilités et relâchements esthétiques qui offrent habituellement le succès, directement à la grandeur du style et à la noblesse de l'expression. La violoniste allemande Anne-Sophie Mutter en est l'ultime et la plus convaincante héritière.

• Sous les auspices de Karajan

Anne-Sophie Mutter naît le 29 juin 1963 à Rheinfelden (pays de Bade, Allemagne), dans une famille très musicienne ; son frère Christoph sera pianiste, son second frère, Andreas, violoniste. Après avoir abordé l'étude du piano dès l'âge de cinq ans, elle se tourne très rapidement vers celle du violon, avec Erna Honigberger, une ancienne élève de Carl Flesch, et adepte de la méthode pédagogique de son maître, base de la technique moderne du violon. En 1970, la toute jeune Anne-Sophie remporte sur cet instrument le concours fédéral Jugend musiziert – avec mention spéciale –, et obtient en outre un premier prix de piano à quatre mains avec son frère

Copyrighted material

Christoph. Preuve de son talent superlatif, elle remporte une seconde fois ce même concours quatre ans plus tard, en 1974. Cette même année, à la mort d'Erna Honigberger, elle est prise en charge par Aida Stucki, une autre élève de Carl Flesch, qui professe au Conservatoire de Winterthur, en Suisse.

Anne-Sophie Mutter n'a que treize ans quand Herbert von Karajan la remarque lors d'un récital qu'elle donne avec son frère Christoph au festival de Lucerne de 1976 ; le grand chef autrichien la fait venir à Berlin pour une audition. Il l'engage immédiatement pour un concert en soliste au festival de Salzbourg de 1977 : le 31 juillet, elle y interprète, avec l'Orchestre du Mozarteum, le *Deuxième Concerto pour violon* de Mozart (elle se produira au festival de Salzbourg presque tous les ans de 1978 à 1996, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Academy of St. Martin in the Fields, l'Orchestre philharmonique de New York...). En 1978, elle enregistre avec Karajan et l'Orchestre philharmonique de Berlin deux concertos pour violon de Mozart (les troisième et cinquième), et elle fait ses débuts au Royaume-Uni, se produisant à Londres avec le London Symphony Orchestra sous la baguette de Daniel Barenboim. Berlin – avec l'Orchestre philharmonique et Karajan – en 1978, Washington, New York et Chicago en 1980, Moscou en 1985 lui réservent un accueil très chaleureux. Elle se produit dès lors, malgré sa jeunesse, sous la direction de chefs réputés – Christoph von Dohnányi, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch, Semyon Bychkov, Kurt Masur, Christoph Eschenbach, Neville Mariner... – et avec des solistes de renom – Yo-Yo Ma au violoncelle, Alexis Weissenberg et Krystian Zimerman au piano... En 1985, au festival d'Aldeburgh, elle joue en trio avec l'altiste Bruno Giuranna et le violoncelliste Mstislav Rostropovitch ; leur association durera plusieurs années. En 1986, elle se voit confier une classe de violon à la prestigieuse

Copyrighted material

Royal Academy of Music de Londres. En 1987, elle crée une fondation – la Rudolf Eberle Foundation – destinée à venir en aide aux jeunes instrumentistes à cordes européens, renforcée, en 1997, par une autre fondation, Anne-Sophie Mutter Circle of Friends Foundation (Freundeskreis Anne-Sophie Mutter Stiftung).

Après avoir joué un Nicola Gagliano, elle utilise deux Stradivarius, l'Emiliani de 1703 (à partir de 1979) et le Lord Dunn-Raven de 1710 (à partir de 1984). En 2002, elle épouse le chef d'orchestre, pianiste et compositeur André Previn, dont elle divorce en 2006.

• De Mozart au XXIe siècle

D'emblée, Anne-Sophie Mutter fuit le terrain de jeu habituel des enfants prodiges du violon, ces pièces de virtuosité pure et ces mélodies charmeuses qui éblouissent tant les foules, même si elle est capable d'interpréter, tout en dirigeant, les cinq concertos pour violon et la *Symphonie concertante pour violon et alto* de Mozart en deux jours consécutifs (les 28 et 29 août 2002 au festival de Salzbourg) ! C'est dans Mozart, Beethoven, Brahms et Max Bruch qu'elle s'exprime dès ses débuts. La maturité venue, elle leur restera fidèle. La critique est souvent désarçonnée par une quête de la vérité des œuvres qui l'amène parfois loin des sentiers battus, tantôt avec une liberté proche de l'improvisation, tantôt avec des raffinements frôlant la préciosité, tantôt avec une rigueur cousine de l'aridité. Mais le public, séduit par une sonorité royale, remplit toujours les salles.

Anne-Sophie Mutter a mis très tôt – la chose n'est pas si fréquente – une technique très sûre, une lecture approfondie des structures musicales et des moyens hors du commun au service des

Copyrighted material

partitions nouvelles. Elle a ainsi créé *Chain 2* – avec le Collegium Musicum de Zurich sous la direction du dédicataire de l'œuvre, Paul Sacher (1986) – et la version orchestrale de la *Partita* de Lutosławski (1990), *« En rêve »*, concerto pour violon et orchestre de chambre, de Norbert Moret (pièce qu'elle a commandée et qui lui est dédiée, 1988), le *Deuxième Concerto pour violon et orchestre « Metamorphosen »*, dont elle est la dédicataire (1995), la *Deuxième Sonate pour violon et piano* (2000), *Duo concertante*, pour violon et contrebasse (2011) et *La Follia* (2013) de Krzysztof Penderecki, *Gesungene Zeit* (1992), *Lichtes Spiel*, pour violon et ensemble (2009) et *Dyade*, pour violon et contrebasse (2011) de Wolfgang Rihm, le *Nocturne pour violon et orchestre « Sur le même accord »* d'Henri Dutilleux (2002), le *Concerto pour violon « Anne-Sophie »* (2002), le *Double Concerto pour violon et contrebasse* (2007), le *Concerto pour violon et alto* (2009) d'André Previn, *In Tempus Praesens*, concerto pour violon de Sofia Goubaïdoulina (festival de Lucerne, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Simon Rattle, 2007), *Aftersong*, pour violon et piano (1994) et *Time Machines*, concerto pour violon et orchestre (2011) de Sebastian Currier.

La discographie d'Anne-Sophie Mutter manifeste la même exigence. On n'y trouve que de furtifs abandons au brillant violonistique, bien éloignés de son tempérament naturel – Mendelssohn, Lalo et Sarasate – et qu'une faiblesse notoire, avec une bien étrange vision des *Quatre Saisons* de Vivaldi, écho d'un autre âge, avec le Philharmonique de Berlin. Les grands concertos du répertoire, sous la direction d'Herbert von Karajan, Seiji Ozawa, James Levine, Riccardo Muti ou André Previn, sont en revanche animés avec un sens de la ligne qui force l'admiration. Bien entendu, la musique du xxe siècle y occupe une place de choix : Dvořák, Bartók, Berg, Rihm, Stravinski, Moret, Korngold,

Copyrighted material

Prokofiev, Webern, Michael Finnissy, et, sous la direction des compositeurs, Lutosławski et Penderecki. Parmi ses partenaires réguliers, il faut citer le pianiste Lambert Orkis, les violoncellistes Yo-Yo Ma et Antonio Meneses, ainsi que l'altiste Yuri Bashmet. Personnalité en marge du monde des spectacles, Anne-Sophie Mutter mène une carrière intransigeante, dédiée à la recherche et à l'exploration. Il n'est pas toujours très facile de la suivre sur ces chemins escarpés...

Pierre BRETON

Copyrighted material

NAT YVES (1890-1956)

Pianiste pudique, réservé et même secret, Yves Nat a toujours refusé d'être un bateleur d'estrade, un histrion du clavier. Une phrase résume son projet et son trajet artistiques : « Tout pour la musique et rien pour le piano. » Très jeune, à Béziers, sa ville natale, il est initié à la musique : piano, solfège et harmonie. À l'âge de sept ans, il donne son premier récital. À onze ans, *Le Clavier bien tempéré* ne lui offre plus de secrets. De telles prouesses ne peuvent rester sans suite. De bonnes fées parisiennes, Fauré et Saint-Saëns, se penchent sur son piano. Il monte donc à Toulouse puis à Paris, au Conservatoire, dans la classe de Louis Diémer — qui forma Cortot — et dont il ressort, en 1907, avec un premier prix. Bien vite, il s'attire l'amitié enthousiaste de Debussy et du grand violoniste Ysaÿe, qui promeuvent sa carrière internationale de virtuose.

Très vite cette expérience, faite de continuelles déambulations et de prestations trop souvent superficielles, déplaît profondément à Yves Nat, qui souhaite une approche plus authentique du domaine musical, et cela principalement par le biais de la composition. En attendant, il faut bien vivre et donc autant préférer aux simagrées obligatoires du soliste le rôle ingrat mais noble du pédagogue. En 1934, Nat est nommé professeur de piano au Conservatoire de Paris, charge qu'il exercera avec intégrité et abnégation, refusant le rôle coutumier du maître, mais faisant partager une foi exigeante en son art : « Je n'enseigne pas le piano, mais la musique », aimera-t-il à dire.

Copyrighted material

Cette ferveur musicale est la résultante d'une profonde foi chrétienne et prône donc un complet effacement de l'individu face à la création qu'il interprète ou, mieux, restitue. Humble intercesseur entre le compositeur et l'auditeur, le pianiste n'est alors plus conçu que comme un relais : « L'interprétation idéale présuppose un oubli total de la personne au bénéfice de l'œuvre. S'oublier totalement, afin que l'œuvre se ressouvienne. Qu'elle ait tout de notre être, sensiblement, éloquemment obéissant. » Beau programme, fort heureusement théorique. Dès qu'il y a interprétation, il y a forcément subjectivité et donc choix parmi une infinité de possibles. On conçoit ainsi les interrogations et les inquiétudes qui poursuivirent Yves Nat durant toute sa vie et dont ses *Carnets* donnent l'écho. Pianiste malgré lui, il avait l'impression de détourner le temps dû à la réflexion du compositeur. Compositeur, il éprouvait douloureusement l'inadéquation entre le projet créatif et sa réalisation ; d'où la rareté de sa production : un cahier de *Préludes* et une *Sonatine* (1920) pour piano ; *L'Enfer*, poème symphonique dans lequel Nat investit beaucoup de travail et de tourments (1942) et enfin un *Concerto pour piano*, créé et enregistré par lui-même (1952).

L'héritage discographique de Nat pianiste, de quantité relativement réduite, est d'une exceptionnelle qualité : qualité musicale évidemment, mais aussi sonore. Yves Nat, en effet, a enregistré à une époque où le microsillon monophonique connaissait son apogée technique : ses gravures possèdent une présence, un dynamisme qui feraient pâlir bien des enregistrements stéréophoniques plus récents. Cet héritage se compose d'abord et surtout d'une intégrale des sonates de Beethoven dont l'unité d'ensemble et la probité sonore demeurent inégalées ; vient ensuite une anthologie des principales œuvres de Schumann, où l'on assiste à une rare identification entre un instrumentiste et un compositeur, à

Copyrighted material

un rendu quasi médiumnique des partitions. Restent des enregistrements consacrés à Chopin (avec une lecture âpre et sans langueur de la *Sonate funèbre*), à Brahms (où, dans les *Variations sur un thème de Haendel*, Nat montre, malgré lui, qu'il était un parfait virtuose), à Franck. Tout cela est indispensable non seulement à tout mélomane, mais aussi à tout honnête homme, qui y trouvera, à tous les points de vue, une école d'intégrité et de scrupule.

Philippe DULAC

Copyrighted material

NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)

Figure marquante de l'école française de violoncelle, au même titre que Pierre Fournier ou Paul Tortelier, André Navarra a toujours consacré une part importante de ses activités à la pédagogie et il était considéré dans le monde entier comme le détenteur d'une tradition qu'il avait su maintenir vivante tout en l'adaptant aux nécessités de son temps.

Né à Biarritz le 13 octobre 1911, il commence ses études musicales en 1920 au Conservatoire de Toulouse, où il obtient un premier prix en 1924. Il donne son premier concert à l'âge de onze ans et entre ensuite au Conservatoire de Paris, où il est l'élève de Jules Loeb (violoncelle) et de Charles Tournemire (musique de chambre). Après avoir remporté un premier prix de violoncelle en 1927, il entre dans la vie professionnelle en se consacrant surtout à la musique de chambre : il appartient au Quatuor Krettly (1928-1935), avec lequel il crée des quatuors de Marcel Delannoy et de Darius Milhaud ; il forme également un trio avec le pianiste Joseph Benvenuti et le violoniste René Benedetti. Il fait ses débuts en soliste en 1931 aux Concerts Colonne dans le *Concerto* d'Édouard Lalo. Deux ans plus tard, il est violoncelle solo à l'Opéra de Paris et, en 1937, il remporte le premier prix au concours international de Vienne, ce qui lui procure de nombreux engagements. Mais la guerre stoppe ses débuts prometteurs ; il est mobilisé dans l'infanterie. À la fin des hostilités, sa carrière se développe rapidement sur les cinq continents, mais le public ne lui reconnaîtra jamais la même notoriété qu'à Pierre Fournier, Paul Tortelier ou Maurice Gendron. Il est l'un des premiers solistes occidentaux à

Copyrighted material

Heinrich Neuhaus va dès lors se consacrer essentiellement à l'enseignement. D'abord professeur au Conservatoire de Tiflis (Tbilissi), en Géorgie (1916-1917) puis au Conservatoire de Kiev (1918-1922), il est ensuite appelé par le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où il enseignera de 1922 jusqu'à sa mort, en 1964 ; il en sera même le directeur pendant quelques années, de 1935 à 1937. Si le rang du pédagogue se mesure au talent de ses élèves – Sviatoslav Richter, Emil Guilels, Evgeni Malinin, Yakov Zak, Ryszard Bakst, Alekseï Lubimov, Victor Eresco, Vladimir Krainev, Radu Lupu... –, la place qu'il faut réserver à Heinrich Neuhaus est parmi les toutes premières. Il rassemblera les principes de son enseignement dans son ouvrage *L'Art du piano. Notes d'un professeur*, dont la première édition paraît à Moscou, en russe, en 1958, et qui connaîtra une diffusion internationale considérable ; la première traduction française de cet ouvrage date de 1971 (Van de Velde, Tours). Heinrich Neuhaus meurt à Moscou le 10 octobre 1964. Son fils Stanislas Neuhaus (1927-1980) mènera comme pianiste et professeur au Conservatoire Tchaïkovski une brillante carrière, sans pour autant approcher la gloire de son père.

Peu de traces ont été conservées du jeu de cet artiste exceptionnel : de rares concerts et quelques séances d'enregistrement. Paradoxalement, c'est dans l'intériorité de la tradition germanique et non pas dans les élans appuyés du tempérament slave qu'il puise la force et la noblesse d'un style unique, caractérisé par la sobriété des effets, la fermeté de la construction, le contrôle absolu de la ligne de chant et des plans sonores. Sans rien abandonner de cette exigence, Heinrich Neuhaus parvient à trouver cette respiration naturelle, cette luminosité du son et cette infinie palette de couleurs qui font vivre un répertoire qui couvre tout à la fois Bach, Mozart, Beethoven, Scriabine et

Copyrighted material

musical de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et, en 1968, également directeur général de la musique de l'Opéra de Leipzig. La même année, après le printemps de Prague et l'exil de Karel Ančerl, il succède à celui-ci à la tête de la Philharmonie tchèque. Entre 1970 et 1972, il est également directeur général de la musique à l'Opéra de Stuttgart. En 1971, il reçoit le titre d'artiste national de son pays natal. Il est invité à diriger les principaux orchestres du monde entier : Orchestre philharmonique de Berlin (1967), Orchestre national de France (*Symphonie "des Mille"* de Mahler, chorégies d'Orange, 1977), Orchestre de Paris (1981), Orchestre philharmonique de Vienne (1987), etc. En 1985, il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York dans *Jenůfa* de Janáček. À la même époque, il dirige, à Paris, un cycle des symphonies de Mahler avec l'Orchestre national de France (1984-1988). Les Viennois lui décernent la médaille d'or Gustav-Mahler. Il effectue d'importantes tournées avec la Philharmonie tchèque (près de 1 100 concerts). À la fin des années 1980, il refuse toute retransmission de ses concerts à la radio ou à la télévision tchécoslovaque en signe de protestation contre le régime d'oppression auquel sont alors soumis les artistes. Après la chute du communisme, il choisit de quitter son poste en 1990 avec le titre de chef d'orchestre honoraire pour se consacrer à une carrière de chef invité. Mais, à la demande des musiciens, il reprend la direction de l'orchestre entre 1992 et 1993. Il meurt à Vienne le 2 septembre 1995.

Si l'image du chef mahlérien l'avait emporté, au fil des années, sur celle du spécialiste de la musique tchèque, Neumann était pourtant resté un ardent défenseur des compositeurs de son pays natal : Smetana, Dvořák, Janáček et Martinů. Il a enregistré les intégrales des symphonies de Dvořák (à deux reprises) et Martinů. Il a également créé ou imposé de nombreuses œuvres de compositeurs tchèques contemporains, comme Viktor Kalabis, Josef

Copyrighted material

Boháč, Otmar Mácha, Jiří Pauer, Petr Eben, Jiří Dvořáček, ainsi que l'opéra du Slovaque Ján Cikker d'après Romain Rolland, *Le Jeu de l'amour et de la mort* (création à l'Opéra de Munich, 1969). Il s'inscrivait dans la grande tradition de Václav Talich, Rafael Kubelík et Karel Ančerl, et avait su maintenir au sein de la Philharmonie tchèque ce style "Mitteleuropa", à la fois dense, incisif et transparent, fait de lyrisme et de souplesse. L'orchestre de Neumann n'était jamais opaque, toujours lisible de l'aigu au grave de la tessiture. Il possédait un sens des couleurs particulièrement flamboyant, mais jamais clinquant. Son enregistrement des *Danses slaves* de Dvořák constitue un modèle de spontanéité, de rythme et de couleurs. La Philharmonie tchèque était restée, sous sa direction, l'un des fleurons culturels de l'Europe centrale, l'un des rares grands orchestres du monde à avoir échappé à la standardisation internationale et à avoir su conserver son identité.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Rosbaud... – l'appellent comme soliste pour les plus grandes pages du répertoire concertant : au concert comme au disque, elle s'illustre dans Beethoven, Brahms, Chausson (dont le *Poème* pour violon et orchestre est un de ses chevaux de bataille), Sibelius. Elle se consacre avec la même énergie à la musique de chambre, le plus souvent en compagnie de son frère, le pianiste Jean Neveu : c'est avec lui qu'elle enregistre la *Sonate pour violon et piano* de Claude Debussy ainsi que celle de Richard Strauss. Le 20 octobre 1949, elle donne, à Paris, son dernier récital. Le 28 du même mois, en route avec Jean Neveu vers New York, l'avion qui la transporte, et où se trouve aussi le boxeur Marcel Cerdan, s'écrase sur l'île de São Miguel, aux Açores.

Le jeu de Ginette Neveu est habité par la flamme d'une passion dévorante. Maître des couleurs et douée de considérables moyens techniques, elle ne recherche ni la beauté du son en soi, ni les effets de pure virtuosité. L'urgence du message à transmettre, l'intensité de l'engagement personnel exigent d'elle bien plus que le charme immédiat et la séduction sensuelle. D'où ces visions ardentes et tendues qui n'ont pas fini de nous hanter, comme cette interprétation incandescente du concerto de Brahms qu'elle enregistre en public, le 3 mai 1948, sous la baguette de Hans Schmidt-Isserstedt.

Pierre BRETON

Copyrighted material

instaurant, grâce à un don d'un million de dollars alloué par Joseph Pulitzer en 1912, le principe des répétitions quotidiennes pendant une saison de vingt-trois semaines.

Les années 1920 sont marquées par une série de fusions d'orchestres : en 1921, l'Orchestre philharmonique absorbe le New National Symphony Orchestra, puis le City Symphony (1921-1923), l'American National (1923) et le State Symphony Orchestra (1923-1926). Willem Mengelberg (1923-1929) est appelé au chevet de l'ensemble pour construire une formation cohérente. Cette période de transition s'achève en 1928 avec la fusion de l'Orchestre philharmonique et de l'Orchestre symphonique de New York sous le nom de Philharmonic Symphonic Society Orchestra. Dans le domaine de la création, elle reste marquée par la première audition de la suite de *Hary Janós* de Zoltán Kodály (1927).

La fondation de l'Orchestre symphonique de New York remonte à 1878. Pendant les cinquante ans de son existence autonome, il sera dirigé par Leopold Damrosch (1878-1885) et son fils Walter Damrosch (1885-1894, puis 1902-1928), qui présente pour la première fois aux États-Unis les symphonies de Brahms et de Tchaïkovski. En 1903, l'orchestre se transforme en coopérative avant d'être réorganisé, en 1907, sur une base salariale. En 1920, il est le premier orchestre symphonique américain à effectuer une tournée en Europe. On lui doit la création du *Troisième Concerto pour piano* (1909) de Rachmaninov, du *Concerto en « fa »* (1925) et d'*Un Américain à Paris* (1928) de Gershwin.

La première saison des deux orchestres réunis (1928-1929) est assurée par Willem Mengelberg et Arturo Toscanini. Mais la confrontation de telles personnalités ne pouvait durer et Mengelberg se retire en 1929, laissant la direction musicale à Toscanini (1928-

Copyrighted material

et créations à des compositeurs comme Krzysztof Penderecki, Morton Feldman ou Tōru Takemitsu et donné à l'orchestre un éclectisme qui en fait l'une des formations américaines les mieux adaptées à l'ensemble du répertoire. Kurt Masur lui succède en 1991 ; il renoue avec les anciennes traditions germaniques de l'orchestre et lui redonne une rigueur et des couleurs adaptées au répertoire romantique et postromantique allemand. De nombreuses commandes sont passées auprès de compositeurs contemporains afin de célébrer le cent cinquantième anniversaire de l'orchestre, en 1992. Lorin Maazel succède à Kurt Masur de 2002 à 2009. Il est le deuxième Américain — après Leonard Bernstein — à occuper ce poste. C'est avec l'Orchestre philharmonique de New York qu'il dirige le 26 février 2008, à Pyongyang, en Corée du Nord, un concert historique destiné à améliorer les relations entre les États-Unis et le pays communiste. L'Américain Alan Gilbert lui succède en 2009 et assurera ses fonctions jusqu'en 2017.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

NEWMAN ALFRED (1900-1970)

Le compositeur américain de musiques de film Alfred Newman, un des plus prolifiques et des plus influents de l'histoire d'Hollywood – il sera directeur musical pour Samuel Goldwyn et United Artists de 1930 à 1938, puis de la Twentieth Century Fox de 1939 à janvier 1960 – naît le 17 mars 1900 à New Haven, dans le Connecticut. Aîné de dix enfants, issu d'un milieu ouvrier, il va être le premier à infléchir le destin de sa famille. Révélant très vite des dons exceptionnels pour la musique, mais sans argent, il apprend le piano en autodidacte. Dès son plus jeune âge, il joue dans des clubs ou lors de fêtes de charité. L'argent gagné et économisé lui permet de partir, adolescent, pour New York étudier le piano auprès de Zygmunt Stojowski. Pianiste virtuose dès l'âge de douze ans, Alfred Newman donne à New York quelques récitals qui ne lui permettent cependant pas de subvenir aux besoins de sa famille. Il est heureusement remarqué par des producteurs de Broadway, qui voient immédiatement en lui un jeune prodige, capable non seulement d'interpréter mais également d'improviser et de diriger un orchestre ; de 1920 à 1930 il acquiert ainsi une solide expérience en dirigeant et en orchestrant pour les théâtres de Broadway.

Mais Alfred Newman ne veut pas se limiter au théâtre. Remarqué par Samuel Goldwyn, il part au début de 1930 pour Hollywood, lieu qui cristallise désormais toute l'énergie et l'organisation nécessaires à l'invention d'un genre nouveau. Irving Berlin lui confie la direction musicale du film *Reaching for the Moon*, réalisé en 1930 par Edmund Goulding, libre adaptation d'une

Copyrighted material

comédie musicale du même nom qui avait connu un grand succès sur les scènes de Broadway.

Après la direction musicale, Alfred Newman se lance dans la composition pour le cinéma, signant sa première partition en 1931 pour le film de King Vidor *Street Scene* (*Les Carrefours de la ville*). Sur le plan stylistique, sa démarche est audacieuse ; alors que, entre 1930 et 1940, la musique hollywoodienne ne connaît qu'un discours parallèle à l'image, donc éminemment figuratif, Alfred Newman, même s'il s'inscrit inévitablement dans cette mouvance, sait habilement éviter le piège que celle-ci recèle : de manière générale, on peut dire que la musique qu'il écrit ne constitue pas un pléonasme de l'image, qu'elle en est plutôt un contrepoint. Par ailleurs, Newman n'est pas de ceux qui abusent des leitmotive, ces phrases musicales mémorisables qui reviennent tout au long d'un film, permettant d'assurer une certaine continuité dramatique mais appauvrissant le discours musical en limitant l'harmonie.

En 1933, il rencontre le compositeur Ken Darby, qui réalise pour le cinéma d'excellentes adaptations de comédies musicales de Broadway. Darby va devenir un ami et un collaborateur fidèle de Newman. Darby et ses Ken Darby Singers prospectent le chant populaire, dont ils étudient les origines, l'histoire et les structures. L'intrusion de la musique populaire dans les partitions pour le cinéma était déjà une réalité à l'âge d'or hollywoodien. Si l'on considère la musique de film de 1930 à nos jours, on constate en effet qu'elle est un des meilleurs moyens de collecter les refrains populaires (Max Steiner, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold et Miklós Rózsa ont inclus dans leurs partitions des thèmes populaires). Mais les impératifs esthétiques qu'Hollywood imposait à l'époque obligeaient les compositeurs à les présenter fondus dans une masse orchestrale dont ils n'étaient que les épiphénomènes

Copyrighted material

En 1950, Joseph L. Mankiewicz, pour qui Newman avait déjà signé les musiques de trois films (*Dragonwyck – Le Château du dragon* –, 1946 ; *A Letter to Three Wives – Chaînes conjugales* –, 1949 ; *No Way Out – La Porte s'ouvre* –, 1950), fait de nouveau appel à lui pour la musique de *All about Eve* (*Ève*). Présente dans moins d'un tiers du film, la musique n'en est pas moins marquante. Elle produit des vérités fonctionnelles, même si on ne lui prête qu'une attention limitée ou si on ne la remarque pas consciemment.

Parmi d'autres films célèbres dont Alfred Newman a écrit la musique, mentionnons : *The Prisoner of Zenda* de John Cromwell (*Le Prisonnier de Zenda*, 1937) ; *The Hunchback of Notre Dame* de William Dieterle (*Quasimodo*, 1939) ; *Foreign Correspondent* d'Alfred Hitchcock (*Correpondant 17*, 1940) ; *The Diary of Anne Frank* de Georges Stevens (*Le Journal d'Anne Frank*, 1962) ; *Nevada Smith* de Henry Hathaway (1966). Par ailleurs, Alfred Newman a arrangé, avec David Raksin et Edward B. Powell, la musique des *Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936).

Le 17 février 1970, Alfred Newman meurt à Hollywood, laissant une œuvre pléthorique, dans laquelle il est parfois difficile de déterminer la part exacte de son travail, puisqu'il était entouré par de nombreux orchestrateurs et arrangeurs, parmi lesquels Edward B. Powell et Maurice De Packh. On continue en outre à découvrir ou à redécouvrir ses pages de jeunesse écrites pour le théâtre.

Alfred Newman est l'oncle de Randy Newman, chanteur et pianiste de pop, de blues, de jazz et de rock, qui compose également des musiques de film, parmi lesquelles celles de *Ragtime*, de Miloš Forman (1981), et de *Toy Story*, de John Lasseter (1995).

Juliette GARRIGUES

Copyrighted material

Bibliographie

R. S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994
W. Darby & J. Du Bois, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, McFarland & Company, Jefferson (Caroline du Nord)-Londres, 1990
M. Evans, *Soundtrack : The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, New York, 1975
G. Marmorstein, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975*, Shirmer Books, New York, 1997
C. Palmer, *The Composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londres-New York, 1990
T. Thomas, *Music for the Movies*, Silman-James Press, Los Angeles, 1997
T. Thomas dir., *Film Score : The View from the Podium*, Barnes, New York, 1979.

Copyrighted material

NIKISCH ARTHUR (1855-1922)

Parmi les grands chefs d'orchestre qui ont assuré la transition entre le XIXe et le XXe siècle, Arthur Nikisch est l'un des rares dont il soit encore possible d'apprécier les qualités car, à la veille de la Première Guerre mondiale, il a signé quelques enregistrements qui nous révèlent un musicien passionné, instinctif et méticuleux. La beauté du son était l'élément primordial de ses interprétations et il l'obtenait de façon irrationnelle, ne sachant souvent pas lui-même comment il y parvenait. Sa gestique est restée célèbre et elle devait certainement évoquer quelque chose de concret pour les instrumentistes qui jouaient sous sa baguette comme avec nul autre chef.

Arthur Nikisch naît le 12 octobre 1855 à Lébényi Szent Miklos, en Hongrie. Il fait ses études musicales au conservatoire de Vienne où il travaille le violon avec Hellmesberger, la composition avec Dessoff et le piano avec Schenner. Dès 1873, il fait partie de l'orchestre de la Cour où il joue sous les plus prestigieuses baguettes ; il participe également au concert inaugural du festival de Bayreuth en jouant la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sous la direction de Wagner. En 1878, il débute comme chef des chœurs au théâtre de Leipzig où il nommé chef permanent un an plus tard. Il se montre le champion de toutes les musiques nouvelles, impose Wagner et Liszt, crée en 1884 la *Septième Symphonie* de Bruckner et donne leur chance à des compositeurs comme Goldmark, Götz, Goldschmidt ou Rubinstein en faisant jouer certains de leurs opéras que la postérité n'a pourtant pas retenus. Il dirige aussi les premières œuvres d'un tout jeune compositeur, Mahler, et laisse s'exprimer

Copyrighted material

Elsa et Ortlinde (*La Walkyrie*). Elle reçoit alors le titre de *Hovsångerska* (chanteuse de la Cour de Suède). En 1954-1955, elle incarne Brünnhilde (*Le Crépuscule des dieux*) à Stockholm et le rôle-titre de *Salomé* de Richard Strauss à l'Opéra de Munich et est engagée à la Staatsoper de Vienne, où elle chante Elsa, Sieglinde, Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner) et le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi. Elle est déjà considérée comme la grande soprano dramatique de sa génération.

Sa première incarnation d'Isolde à Bayreuth, en 1957, la consacre comme héritière de Kirsten Flagstad. Le 7 décembre de l'année suivante, elle a le privilège d'inaugurer la 370e saison de la Scala de Milan en chantant le rôle-titre de *Turandot* de Puccini. Sa carrière internationale se développe rapidement autour des grandes héroïnes wagnériennes, notamment Isolde et les trois Brünnhilde, qu'elle incarne dans les dernières mises en scène de Wieland Wagner. À Bayreuth, elle est Isolde en 1957 et 1958 – sous la baguette de Wolfgang Sawallisch –, de 1962 à 1964 puis en 1966 et de 1968 à 1970 – avec Karl Böhm ; en 1957, elle chante aussi la Troisième Norne (*Le Crépuscule des dieux*) ; elle triomphe dans Brünnhilde de 1960 à 1962 (sous la direction de Rudolf Kempe) et de 1965 à 1967 (avec Böhm et Otmar Suitner). Elle est invitée à Covent Garden (où elle débute dans Isolde en 1957), au Metropolitan Opera de New York (Isolde en 1959, puis un total de seize rôles différents dans plus de deux cents représentations jusqu'en 1980), à l'Opéra de Paris (Isolde en 1966, Turandot en 1968, rôle-titre d'*Elektra* de Richard Strauss en 1974), aux Chorégies d'Orange (Isolde en 1973)... Elle chante aussi Leonore (*Fidelio* de Beethoven), Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart), Amelia (*Un bal masqué* de Verdi), la Teinturière (*La Femme sans ombre* de Richard Strauss). En 1984, elle fait ses adieux à l'opéra et ne se produit plus que pour des récitals de lieder. Elle quitte la scène

Copyrighted material

en 1986 pour se consacrer à l'enseignement. Elle meurt à Västra Karup le 25 décembre 2005.

• Violence et douceur

Birgit Nilsson a su gérer sa carrière pour lui conférer la longévité et préserver toutes ses facultés. Elle était réputée pour la clarté de ses attaques, son aisance dans l'aigu, ses pianissimos et ses demi-teintes. Véritable phénomène vocal, elle possédait une puissance d'émission rare et sa voix lui permettait par exemple de chanter dans la même soirée les deux rôles d'Elisabeth et de Vénus (*Tannhäuser*). Sans être une actrice consommée, elle focalisait l'attention sur elle dès son entrée en scène : son charisme était lié avant tout à ses qualités vocales, mais aussi à une caractérisation très accentuée des personnages qui contrastait avec l'image donnée avant elle par Flagstad. Elle a régné sur le festival de Bayreuth durant plus d'une décennie, chantant notamment Isolde au côté de Wolfgang Windgassen entre 1957 et 1970. Elle fut aussi protagoniste des grands enregistrements wagnériens et straussiens réalisés pour Decca avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Georg Solti (*Tristan et Isolde*, enregistré en 1960 ; *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*, enregistrés en 1965, 1962 et 1964 ; *Salomé* et *Elektra*, enregistrés en 1961 et 1966-1967) ; il faut encore citer l'enregistrement de *Tristan et Isolde* réalisé en 1966 au festival de Bayreuth sous la direction de Karl Böhm. Son sens de l'humour était légendaire, comme en témoigne cette réplique : « Pour bien chanter Isolde, il faut d'abord des chaussures confortables. » Mais ses facilités vocales ne faisaient pas toujours le bonheur de ses partenaires, comme le ténor Franco Corelli qui, irrité de ne pouvoir tenir aussi longtemps qu'elle le fameux contre-*ut* du deuxième acte de *Turandot*, se vengea en lui

Copyrighted material

Hengelbrock (depuis 2011) profitent néanmoins de l'expérience et donnent à l'orchestre un influx nouveau issu de la synthèse de ces différentes approches.

Cette formation a commandé *Threni* à Igor Stravinski (1958) et a créé des œuvres de Hans Werner Henze (*Ein Landarzt*, 1951 ; *Le Radeau de la Méduse*, 1968), Luigi Nono (*Composizione per orchestra*, 1951 ; *La terra e la compagna*, 1958), Arnold Schönberg (*Moïse et Aaron*, en version de concert, 1954), Bruno Maderna (*Composizione in tre tempi*, 1954), Pierre Boulez (*Deux improvisations sur Mallarmé*, 1958), Karl Amadeus Hartmann (*Septième Symphonie*, 1959), André Jolivet (*Deuxième Symphonie*, 1959), Igor Stravinski (*Mouvements* pour piano et orchestre, 1960), György Ligeti (*Apparitions*, 1960), Karlheinz Stockhausen (*Carré*, 1960 ; *Mixtur*, 1964), Krzysztof Penderecki (*Polymorphia*, 1962), Helmut Lachenmann (*Klangschatten*, 1972), Mauricio Kagel (*Variationen ohne Fuge*, 1973), Sylvano Bussotti (*Bergkristall*, 1973), Edison Denisov (*Requiem*, 1980), Wolfgang Rihm (*Spiegel und Fluss*, 1999), Aribert Reimann (*Kumi Ori*, 1999), Peter Ruzicka (*Einschreibung*, 2011), Tan Dun (*Percussion Concerto: The Tears of Nature*, 2012)...

Alain PÂRIS

Copyrighted material

NORMAN JESSYE (1945-)

Soprano américaine née le 15 septembre 1945 à Augusta (Georgie, États-Unis).

Jessye Norman naît dans une famille de musiciens. Sa mère et sa grand-mère sont toutes deux pianistes, et son père chante dans la chorale paroissiale, tout comme la jeune Jessye Norman. Elle obtient une bourse pour étudier le chant à l'université Howard de Washington. Diplômée en 1967, elle poursuit sa formation au Conservatoire Peabody à Baltimore (Maryland), et à l'université du Michigan.

Elle remporte le concours international de musique de la Radio bavaroise en 1968, et fait ses débuts à l'opéra en interprétant Élisabeth dans *Tannhäuser* de Richard Wagner en 1969 à Berlin. Grâce à la beauté, la tessiture et la souplesse de sa voix de soprano vibrante, elle décroche d'autres contrats, dont le rôle-titre d'*Aïda* à Berlin et à la Scala de Milan, ainsi que le rôle de Cassandre dans *Les Troyens* d'Hector Berlioz à Covent Garden (1972). Elle se produit au Metropolitan Opera de New York en 1989 dans *Erwartung* d'Arnold Schönberg, premier monologue représenté par la compagnie. Au cours de la décennie suivante, son répertoire évolue vers les rôles de mezzo-soprano.

Jessye Norman connaît aussi le succès lors de récitals, grâce à la parfaite maîtrise de sa voix et à son intensité dramatique. Elle fait de nombreuses tournées dans les années 1970, interprétant les œuvres de Franz Schubert, Gustav Mahler, Richard Wagner, Johannes

Copyrighted material

NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)

Ténor dramatique français, considéré comme le plus grand de l'époque romantique, Adolphe Nourrit, né le 3 mars 1802 à Montpellier, créa un grand nombre de rôles à l'Opéra de Paris (salle Le Peletier).

Après avoir étudié l'art lyrique auprès de Manuel García père (Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García), un des plus illustres ténors de son temps, Adolphe Nourrit effectue ses débuts à l'Opéra de Paris le 10 septembre 1821 – il n'a que dix-neuf ans –, dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Cinq ans plus tard, en décembre 1826, il devient le premier ténor de l'Opéra de Paris, succédant à son père, Louis Nourrit. Rossini le prend sous sa protection, et Adolphe Nourrit va créer à la salle Le Peletier les rôles de Néocles (*Le Siège de Corinthe*, 9 octobre 1826), du Comte Ory (20 août 1828), d'Aménophis (*Moïse et Pharaon*, 26 mars 1827) et d'Arnold (*Guillaume Tell*, 3 août 1829). Jusqu'à sa démission de l'Opéra de Paris, en 1836, il créera les rôles de ténor principal de la plupart des nouvelles productions, suscitant même un renouvellement du répertoire et conseillant les compositeurs. Il crée ainsi le rôle de Masaniello (*La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber, 29 février 1828), le rôle-titre de *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (21 novembre 1831), Eléazar (*La Juive* de Jacques Fromental Halévy, opéra pour lequel il écrit les paroles de l'aria la plus célèbre, « Rachel, quand du Seigneur » ; 23 février 1835), Raoul (*Les Huguenots* de Meyerbeer, 29 février 1836). En 1827, il avait été nommé « professeur de déclamation pour la tragédie lyrique » au Conservatoire de Paris ; parmi ses

Copyrighted material

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

Le 18 février 1934, le ministre français des Postes, Jean Mistler, signe le décret fondant l'Orchestre national, un ensemble de quatre-vingts musiciens dirigés par Désiré-Émile Inghelbrecht. En imposant l'exclusivité, le règlement de l'orchestre remettait en cause la pratique des remplacements, qui permettait aux instrumentistes de « jongler » entre le concert et l'opéra, l'enseignement et la musique de chambre, pratique usuelle dans les autres orchestres parisiens. Inghelbrecht recrute surtout de jeunes instrumentistes, encadrés par quelques « aînés » expérimentés. La moyenne d'âge, qui dépasse à peine trente ans, constitue un potentiel fantastique mais aussi une grave erreur, car la pyramide des âges, garantie d'un renouvellement progressif, n'est pas respectée.

Le premier concert se déroule dans la salle de l'ancien Conservatoire, le 13 mars 1934. Pour respecter le champ d'action des autres orchestres, les activités de l'Orchestre national étaient limitées à la radiodiffusion : il ne pouvait enregistrer de disques et le public devait être admis gratuitement. Inghelbrecht parvient en peu de temps à une certaine cohérence. Les musiciens sont habitués à préparer des programmes rapidement (deux concerts par semaine, plus les déjeuners-concerts à effectif réduit). Inghelbrecht dirige la plupart des concerts, en alternance avec Roger Désormière ou Eugène Bigot. Son assistant s'appelle Manuel Rosenthal. En 1935, Toscanini choisit l'Orchestre national pour les deux concerts qu'il

Copyrighted material

dirige à l'Opéra. C'est la première apparition de l'orchestre au premier plan de la vie symphonique parisienne.

Plus de la moitié de l'orchestre est mobilisée en 1939. L'autre part le 26 octobre pour Rennes, où Inghelbrecht parvient à donner des concerts dans le théâtre municipal, réquisitionné. Il crée un bulletin de liaison, le *Courrier de l'Orchestre national*, qui permet de garder le contact avec les mobilisés. Mais après le bombardement de Rennes, le 16 juin 1940, l'orchestre cesse d'exister, pour se reconstituer en zone libre, en mars 1941. Le gouvernement de Vichy choisit de l'installer à Marseille, en excluant les musiciens juifs ; parmi eux, la violoniste Jeanne Haskil, sœur de Clara. Le 1er mars 1943, l'orchestre regagne Paris, où il fête son millième concert. Mais il est difficile, pour un ensemble subventionné, de garder ses distances vis-à-vis des autorités d'occupation. À la Libération, Inghelbrecht, écarté, est remplacé par Manuel Rosenthal.

Henry Barraud, directeur de la chaîne nationale à la radio, rebâtit l'orchestre en quelques années et l'inscrit dans le cadre de la nouvelle direction musicale de la radio. Il engage Rosenthal comme chef permanent ; celui-ci pratique une programmation résolument novatrice : musique contemporaine, cycle Stravinski en 1945 et retour en grâce des musiciens français mis à l'index. Les premiers chefs invités sont Désormière, Jean Martinon et André Girard, suivis, en 1946, de Otto Klemperer, Paul Paray, Charles Münch, Paul Kletzki... Le statut aménagé permet à l'orchestre de donner des concerts publics, d'enregistrer des disques et d'effectuer des tournées. Le premier déplacement a lieu à Berlin en 1946, suivi d'une série de concerts historiques à Londres, en juin-juillet de la même année. Les premiers disques officiels sont enregistrés sous la direction de Paul Kletzki en 1947 (*Tableaux d'une exposition* de

Copyrighted material

Moussorgski-Ravel et *Boléro* de Ravel). Mais l'orchestre ne se découvre une stature internationale qu'au cours de sa première tournée en Amérique du Nord, à l'automne de 1948 : pendant plus de deux mois, les musiciens donnent trente-neuf concerts aux États-Unis et au Canada sous la baguette de Charles Münch, qui devient vite leur idole.

Henry Barraud a compris que ce premier succès repose surtout sur d'étonnantes facilités et sur une faculté d'adaptation qui fait la force des Français. Un travail en profondeur s'impose dans certains répertoires, notamment les romantiques allemands et particulièrement Brahms, que Carl Schuricht et Josef Krips « apprennent » à l'orchestre. Les créations vont bon train : *Le Soleil des eaux* de Boulez sous la direction de Désormière (1950) ; au même programme figure la première française du *Divertimento* de Bartók ; huit jours plus tard, au festival d'Aix-en-Provence, c'est la première européenne de la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen ; en 1951, la création de la *Symphonie n° 1* de Dutilleux. L'Orchestre national donne également la première française de *Wozzeck* (version de concert, direction de Jascha Horenstein, 1950) et révèle les symphonies de Mahler et de Bruckner.

En 1952, Désormière, qui avait remplacé Rosenthal en 1947, est paralysé à la suite d'une attaque. L'orchestre va alors travailler sans chef permanent, mais avec des invités réguliers qui assurent une continuité (Paul Kletzki, André Cluytens, Charles Münch). La liste des créations est impressionnante, certaines parfois houleuses, comme *Déserts* d'Edgar Varèse, que dirige Hermann Scherchen en 1954. André Cluytens effectue un travail en profondeur et infléchit le style de l'orchestre dans le répertoire romantique allemand, tout en maintenant sa couleur spécifique faite de transparence et de précision rythmique, qui convient à merveille à Berlioz, Debussy et

Copyrighted material

Ravel. Des contacts se nouent entre les orchestres du monde entier et les traditions d'interprétation commencent ainsi à évoluer. Cluytens effectue une tournée triomphale en U.R.S.S. (1959). La même année, l'orchestre joue Mozart au festival de Salzbourg. En 1960, c'est le Moyen-Orient.

La nomination de Maurice Le Roux au poste de directeur musical, en 1961, crée une situation nouvelle pour l'époque, où les orchestres de radio avaient l'habitude de dissocier les fonctions de chef permanent et de directeur. Les concerts du mardi soir au Théâtre des Champs-Élysées sortent de leur anonymat par la création d'un système d'abonnement. Et, en 1963, après l'inauguration de la Maison de la radio, Le Roux parvient à maintenir les concerts au Théâtre des Champs-Élysées, où son public commence à se fidéliser. L'orchestre retourne en Amérique du Nord en 1962 avec Münch et Lorin Maazel, en 1967 avec Münch et Maurice Le Roux, puis à nouveau en 1970. En 1966, c'est la première tournée au Japon, sans oublier la participation régulière aux festivals de Strasbourg, Besançon et Montreux depuis le début des années 1950. Jean Martinon succède à Le Roux en 1968. Les responsables de l'O.R.T.F. espèrent que son expérience et sa notoriété donneront un coup de fouet à un orchestre qui commence à vieillir. Martinon relance la politique d'invitation de grands chefs. Les enregistrements se multiplient et certains font date, comme l'intégrale Debussy ou les symphonies de Saint-Saëns. Martinon fait revivre tout un fonds de musique française, jusqu'alors inédit au disque (Florent Schmitt, Albert Roussel, Paul Dukas, Jacques Ibert, Arthur Honegger...).

Pierre Vozlinsky, directeur des programmes et services musicaux de l'O.R.T.F. à partir de 1973, prend conscience du changement qui s'est opéré dans la vocation des orchestres de radio

Copyrighted material

et souhaite faire de l'Orchestre national une formation d'élite en luttant contre la routine et en rajeunissant les effectifs. En 1975, les musiciens de plus de soixante ans (plus d'un tiers de l'orchestre) sont mis à la retraite. Certains pupitres sont littéralement décapités (hautbois, altos). Pendant deux ans, Sergiù Celibidache dirige régulièrement l'Orchestre national. Il obtient un nombre de répétitions considérable (jusqu'à douze par programme) et provoque un sursaut. Mais la rupture survient en 1975, au moment où l'Orchestre national devient Orchestre national de France (O.N.F.).

La politique médiatique de Vozlinsky ressemble davantage à une succession d'événements ponctuels qu'à la restructuration dont a besoin l'orchestre. Aucun chef permanent, une série de baguettes prestigieuses qui passent comme des étoiles filantes et rendent encore plus difficile le travail des autres chefs avec un orchestre devenu très exigeant. Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch et Seiji Ozawa conduisent des opérations d'envergure. Lorin Maazel, premier chef invité à partir de 1977, est directeur musical entre 1988 et 1990. Mais l'orchestre, profondément modifié par le renouvellement massif des effectifs à la fin des années 1970, cherche sa véritable identité. Partagé entre la Maison de Radio-France, le Théâtre des Champs-Élysées et la salle Pleyel, il lui manque un véritable point d'ancrage. Charles Dutoit, directeur musical de l'Orchestre national de France à partir de 1991, est appelé pour opérer une transformation analogue à celle qu'il a réalisée à la tête de l'Orchestre symphonique de Montréal, car soixante ans c'est peu, par rapport à des orchestres plus que centenaires qui ont su se créer une véritable tradition. Mais il manque encore une véritable présence à la tête de l'orchestre. À une époque où la notion d'orchestre symphonique commence à être contestée, l'Orchestre national de France doit se récréer un passé pour affronter le XXIe siècle. C'est la mission confiée à Kurt Masur,

Copyrighted material

auxquelles il commence à acquérir une certaine notoriété de violoniste. En décembre 1921, il quitte l'Europe pour les États-Unis, et effectue la traversée sur le paquebot *Normandie*, qui n'est pas à l'origine de son nouveau nom, comme on peut le lire souvent. Dès le printemps de 1921, on trouve des annonces de concerts donnés par Jenő B. Ormándy, notamment à Vienne. Bien qu'il n'ait jamais voulu s'expliquer sur ce changement de nom, on peut le relier à la ville hongroise d'Ormand, dont une branche de sa famille était originaire. Mais le jeune homme inexpérimenté a cru trop facilement à certaines promesses fallacieuses d'imprésarios véreux. Il se retrouve sans situation à New York, et il entre dans l'orchestre du Capitol Theater, où il accompagne des films muets. Quelques mois lui suffisent pour passer du dernier rang au premier pupitre.

Il ne fait ses débuts de chef d'orchestre qu'en 1924, en dirigeant de la musique légère à la radio (C.B.S.). Il y acquiert un solide métier, notamment un sens du minutage et de la souplesse qui seront des qualités précieuses pour sa future carrière discographique. Trois ans plus tard (1927), il reçoit la nationalité américaine. C'est l'époque où il enregistre ses premiers disques comme violoniste. Il dirige certains concerts de l'Orchestre philharmonique de New York au Lewisohn Stadium en 1930 et quelques concerts d'été avec l'Orchestre de Philadelphie ; mais la chance ne lui sourit vraiment qu'en 1931 : Arturo Toscanini tombe malade ; Ormandy le remplace à la tête de l'orchestre de Philadelphie et remporte un triomphe. Il est aussitôt nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Minneapolis (l'actuel orchestre du Minnesota), à la tête duquel il reste de 1931 à 1936. Il redresse cet orchestre, qui était dans une situation critique, et grave en 1934 et 1935 une première série de disques qui montrent l'originalité de son répertoire (la suite de *Háry Janós* de Kodály, *La*

Copyrighted material

200 enregistrements réalisés pour R.C.A. jusqu'en 1943 et après 1968, et pour C.B.S. (aujourd'hui Sony) entre ces deux dates. En 1980 et 1981, il a enregistré quelques disques pour Telarc et Delos. Avec l'Orchestre de Philadelphie, il a gravé plus de 1 200 œuvres. Pendant la durée de son contrat à Philadelphie, Ormandy ne disposait chaque année que de quatre semaines de liberté ; il en profitait généralement pour aller diriger sur d'autres continents : une tournée en Australie en 1944, quelques apparitions en France – à Prades avec Pablo Casals (1953) puis à Paris avec l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (entre 1965 et 1972) –, au festival de Lucerne en 1955, au festival de Salzbourg et à Vienne avec l'Orchestre philharmonique de Vienne (entre 1956 et 1969), au festival de Montreux avec le Concertgebouw d'Amsterdam (1959), en Grande-Bretagne avec le Philharmonia Orchestra (1963) et l'Orchestre symphonique de Londres (avec lequel il réalise notamment un enregistrement de la *Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde »* de Dvořák en 1966, l'une des rares exceptions à une discographie presque exclusivement accomplie à Minneapolis et à Philadelphie).

Peu attiré par l'opéra, Ormandy fait ses débuts lyriques au Metropolitan Opera de New York, en 1950, dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss. Mais c'est, avant tout, le concert qui l'attire. Le 20 mars 1948, il dirige le premier concert retransmis à la télévision aux États-Unis, coiffant sur le fil Toscanini... d'une heure et demie ! En 1952, il reçoit la Légion d'honneur pour son action en faveur de la musique française. Il se verra également décerner, entre autres distinctions, la médaille Sibelius. Docteur honoris causa de nombreuses universités américaines, il enseigne la direction d'orchestre au Curtis Institute de Philadelphie de 1968 à 1977. En 1976, il est fait *Knight Commander* dans l'ordre du British Empire.

Copyrighted material

Son répertoire touchait à tous les genres du domaine symphonique, mais il a donné le meilleur de lui-même dans la musique postérieure à Brahms. Relativement prudent à l'égard de la musique contemporaine, il a créé les *Danses symphoniques* (1940) de Sergueï Rachmaninov, les *Diversions on a Theme* (1942) de Benjamin Britten (avec Paul Wittgenstein), la *Quatrième Symphonie* (1945) de Bohuslav Martinů, le *Troisième Concerto pour piano* (1946) de Béla Bartók (avec György Sándor), la *Cinquième Symphonie « Sinfonia sacra »* (1955) de Howard Hanson, la *Première Symphonie* (1958) de George Rochberg, *Studies in Solitude* (1961) de Nicolas Nabokov, la *Neuvième Symphonie* (1963) de Roy Harris, la *Cinquième Symphonie* (1964) de Roger Sessions, le *Concerto pour harpe* (1965) et le *Concerto per corde* (1966) d'Alberto Ginastera, ainsi que des œuvres de Samuel Barber, Ernest Bloch, Darius Milhaud, Walter Piston, Paul Creston, Gottfried von Einem, Heitor Villa-Lobos, William Schuman... Ormandy avait une affinité particulière pour Sibelius et Rachmaninov et a dirigé pour la première fois aux États-Unis les quinze symphonies de Chostakovitch. Il a gravé en 1965 le premier enregistrement intégral de la *Dixième Symphonie* de Mahler, complétée par Deryck Cooke d'après les esquisses du compositeur. Avec l'Orchestre de Philadelphie, il a fait plusieurs fois le tour du monde et a dirigé, en 1973, la première tournée en Chine d'un orchestre symphonique américain. Après avoir cédé la direction de l'Orchestre de Philadelphie à Riccardo Muti en 1980, il a cessé progressivement de diriger et est mort à Philadelphie le 12 mars 1985.

Homme discret, Ormandy avait su créer autour de lui un climat de confiance. Contrairement à d'autres chefs d'orchestre d'origine hongroise de la même génération (George Szell, Fritz Reiner), son travail quotidien avec l'orchestre ne reposait pas sur des rapports

Copyrighted material

d'autorité parfois excessifs mais sur l'amitié, même s'il avait une réputation de chef autoritaire à l'époque de Minneapolis. D'une façon générale, ses musiciens le vénéraient, et tous les orchestres qui ont travaillé avec lui se souviennent de ce regard vif et pétillant qui en disait bien davantage qu'un discours ou une gestique détaillée. Celle-ci était d'ailleurs réduite, chez lui, à sa plus simple expression. Il possédait une oreille intraitable et avait une grande facilité pour assimiler de nouvelles partitions. Ces qualités naturelles en avaient fait un partenaire de concerto idéal et l'essentiel de sa discographie est consacré à l'accompagnement, au dialogue avec Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Zino Francescatti, Robert Casadesus, Isaac Stern, Rudolf Serkin, Alexis Weissenberg ou Philippe Entremont.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. ARDOIN dir., *The Philadelphia Orchestra : A Century of Music*, Temple University Press, Philadelphie, 1999
H. KUPFERBERG, *Those Fabulous Philadelphians : the Life and Times of a Great Orchestra*, C. Scribner's Sons, New York, 1969 (avec une discographie de l'Orchestre de Philadelphie)
P. W. RODRIGUEZ-PERALTA, *Philadelphia Maestros : Ormandy, Muti, Sawallisch*, Temple University Press, 2006.

Discographie sélective (avec l'Orchestre de Philadelphie, sauf mention contraire)

B. BARTÓK, *Troisième Concerto pour piano*, avec György Sándor (enregistré en 1946) ; *Concerto pour orchestre* (enregistré en 1963)
L. VAN BEETHOVEN, *Concerto pour violon*, avec Zino Francescatti ; *Deuxième Concerto pour piano*, avec Rudolf Serkin (enregistré en 1965)
H. BERLIOZ, *Harold en Italie*, avec Joseph De Pasquale (alto) [enregistré en 1965]
J. BRAHMS, *Concerto pour violon*, avec Joseph Szigeti (enregistré en

Copyrighted material

1945) ; *Premier Concerto pour piano*, avec Rudolf Serkin (enregistré en 1956) ; *Double Concerto pour violon et violoncelle*, avec Jascha Heifetz et Emanuel Feuermann (enregistré en 1939), avec Isaac Stern et Leonard Rose (enregistré en 1964) ; *Quatrième Symphonie* (enregistré en 1944 et en 1967)
A. Bruckner, *Septième Symphonie*, Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1935)
E. Chausson, *Poème*, avec Zino Francescatti (violon) [enregistré en 1950]
D. Chostakovitch, *Première Symphonie* (enregistré en 1959) ; *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1965) ; *Quinzième Symphonie* (enregistré en 1972)
A. Copland, *Appalachian Spring* (enregistré en 1969)
C. Debussy, *La Mer* (enregistré en 1959)
A. Dvořák, *Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde »*, Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1966)
E. Grieg, *Concerto pour piano*, avec Arthur Rubinstein (enregistré en 1942)
C. Ives, *Deuxième Symphonie* (enregistré en 1974)
G. Mahler, *Dixième Symphonie* (complétée par Deryck Cooke, enregistré en 1965)
C. Nielsen, *Première Symphonie* (enregistré en 1967), *Sixième Symphonie* (enregistré en 1966)
S. Prokofiev, *Première Symphonie, « Classique »*, et *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1957)
S. Rachmaninov, *Concertos pour piano n° 1*, *n° 3* et *n° 4*, avec Serge Rachmaninov (enregistré en 1939, 1940 et 1941) ; *Concertos pour piano n° 1* et *n° 4*, avec Philippe Entremont ; *Danses symphoniques* (enregistré en 1960) ; les trois symphonies (enregistré en 1966, 1959, 1967)
M. Ravel, *Concerto pour la main gauche*, avec Robert Casadesus (enregistré en 1947) ; *La Valse*, Orchestre symphonique de la Radio bavaroise (enregistré en 1959)
O. Respighi, *Les Fontaines de Rome* (enregistré en 1957) ; *Les Pins de Rome* (enregistré en 1958) ; *Vitraux d'église* (enregistré en 1964)
N. Rimski-korsakov, *Schéhérazade* (enregistré en 1947, 1962 et 1973)
R. Schumann, *Concerto pour violoncelle*, avec Pablo Casals, Orchestre du festival de Prades (enregistré en 1953) ; *Concerto pour piano*, avec Rudolf Serkin (enregistré en 1964)
J. Sibelius, *Première Symphonie* (enregistré en 1962) et *Quatrième Symphonie* (enregistré en 1954) ; *Quatre Légendes du Kalevala* (enregistré en 1979)

Copyrighted material

R. STRAUSS, *Ainsi parlait Zarathoustra* (enregistré en 1963)
I. STRAVINSKI, *Petrouchka* (enregistré en 1964)
P. I. TCHAIKOVSKI, *Quatrième Symphonie* (enregistré en 1963), *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1981), *Sixième Symphonie « Pathétique »* (enregistré en 1936, 1960, 1969), *Septième Symphonie* (terminée par Semion Bogatiriev, enregistré en 1962).

Copyrighted material

OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)

Un physique élancé ainsi qu'un timbre ambigu la prédisposaient aux emplois de travestis. La Suédoise Anne Sofie von Otter a en effet remporté dans ces rôles – dont les plus connus portent la signature de Gluck, de Haydn, de Mozart et de Richard Strauss – de mémorables et constants succès. Elle saura néanmoins, sans violenter les limites d'une voix ténue mais souple et sensible, élargir intelligemment son répertoire – vers les partitions baroques tout autant qu'en direction des musiques de son temps – et rester l'une des mezzo-sopranos les plus fêtées des scènes internationales.

Fille d'un diplomate suédois, Anne Sofie von Otter voit le jour à Stockholm le 9 mai 1955. Elle commence ses études musicales au Conservatoire royal de sa ville natale, et les poursuit à la Guildhall School of Music and Drama de Londres avec Vera Rosza pour le chant ; elle étudie aussi l'art du lied avec les pianistes Erik Werba (à Vienne) et Geoffrey Parsons (à Londres), maîtres incontestés de l'accompagnement. Tout au long de sa carrière, elle pratiquera, le plus souvent avec le clavier de Bengt Forsberg – le début de leur collaboration date de 1980 –, le lied mais aussi les mélodies françaises et suédoises, et cela avec autant d'art que de simplicité. En 1981 et 1982, elle appartient à la troupe qui donne régulièrement dans le Théâtre du château royal de Drottningholm, près de Stockholm, des opéras du XVIIIe siècle en costumes – instrumentistes compris – et décors d'époque (c'est ce cadre qu'avait choisi Ingmar Bergman pour tourner, en 1974, son film *La Flûte enchantée*, d'après le Singspiel de Mozart).

Copyrighted material

De 1983 à 1985, Anne Sofie von Otter est membre de l'Opéra de Bâle. Elle y interprètera Alcina (*Orlando paladino* de Haydn), Cherubino (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Orphée (*Orphée et Eurydice* de Gluck) – elle y réintroduit le redoutable air « Amour, viens rendre à mon âme », conservé dans la version remaniée par Berlioz à l'intention de Pauline Viardot mais ignoré jusque-là –, ainsi qu'Hänsel (*Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck).

Elle débute au festival d'Aix-en-Provence en 1984 (Ramiro dans *La Finta Giardiniera* de Mozart), puis au Covent Garden de Londres (Cherubino) en 1985. C'est le début d'une carrière exceptionnelle. Elle fait applaudir les deux personnages fétiches pour lesquels on lui connaît peu de rivales – Cherubino et Octavian du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss – à Genève, Cologne, Berlin, au Metropolitan Opera de New York et à la Scala de Milan. Elle reçoit en 1986 le prix de la fondation Maria Callas. Elle chante avec la même aisance Sextus dans *Giulio Cesare* de Haendel ou dans *La Clemenza di Tito* de Mozart, Ruggiero (*Alcina* de Haendel), Nerone et Ottavia (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi), Idamante (*Idomeneo* de Mozart), Clairon (*Capriccio* de Richard Strauss), le Compositeur (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss) et le rôle-titre d'*Alceste* de Gluck. Elle se produit pour la première fois au festival de Salzbourg en 1992 (Ramiro) et à l'Opéra de Paris en 1994.

Elle étend progressivement son territoire aux œuvres symphoniques et religieuses des XIXe et XXe siècles (Beethoven, Berlioz, Ravel, Mahler, Maurice Duruflé...). Élue par les plus grands chefs – Georg Solti, Bernard Haitink, Carlos Kleiber, John Eliot Gardiner, James Levine, Claudio Abbado, Marc Minkowski, Colin Davis, Trevor Pinnock, Pierre Boulez, Giuseppe Sinopoli, Neville Marriner, Myung-Whun Chung, Kent Nagano, William

Copyrighted material

Christie, Reinhard Goebel... –, elle côtoie l'élite du chant : Thomas Hampson, Laurent Naouri, Barbara Bonney, Andreas Scholl, Natalie Dessay, Thomas Quasthoff, Yvonne Kenny, Bryn Terfel, Tom Krause, Renée Fleming, Kiri Te Kanawa, Arleen Augér, Felicity Lott, Barbara Hendricks... Au concert (à Paris) puis au théâtre (à New York) elle aborde pour la première fois en 1999 Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) et enregistre l'ouvrage sous la direction de Bernard Haitink. Une curiosité toujours en éveil l'amène à se pencher sur la musique oubliée de la compositrice française Cécile Chaminade ou à consacrer un album à celle des compositeurs – Pavel Haas, Hans Krása, Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann – internés par les nazis dans le camp de concentration de Theresienstadt (Terezín).

Une discographie bien fournie illustre tout autant Haendel (*Agrippina*, *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Hercules*, *Serse*, *Le Messie*, *Dixit Dominus*), Mozart (*Idomeneo*, *La Clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Les Noces de Figaro*), Gluck (*Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Euridice*) et Richard Strauss (*Ariane à Naxos*, *Le Chevalier à la rose*) que *Werther* de Massenet et *The Rake's Progress* de Stravinski (Baba the Turk), ou encore *Les Sept Péchés capitaux* de Kurt Weill. Les airs baroques, les lieder germaniques (Franz Schubert, Robert et Clara Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Alexander von Zemlinsky, Mahler, Alban Berg, Erich Wolfgang Korngold...) et scandinaves (Grieg, Emil Sjögren, Wilhelm Peterson-Berger, Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, Sigurd von Koch, Ture Rangström, Laci Boldemann...) ainsi que la mélodie française (Berlioz, Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Cécile Chaminade, Joseph Canteloube, Debussy, Ravel...) y figurent également en bonne place. L'ouverture à la musique populaire se manifeste à travers deux albums : *For the Stars* (2001) avec le

Copyrighted material

les Concerts symphoniques de chambre de Paris puis les Concerts Oubradous qui poursuivront leur activité, salle Gaveau, chaque dimanche, jusqu'au début des années 1970.

Après la guerre, Oubradous se consacrera surtout à l'enseignement et à la direction d'orchestre ; son activité instrumentale ira en se ralentissant. En 1942, il avait été nommé professeur de musique de chambre au Conservatoire de Paris. En 1947 et 1948, il est chef d'orchestre à l'opéra de Lille. On le retrouve au Mozarteum de Salzbourg, l'été, entre 1954 et 1958 ; il y donne des cours d'interprétation. Il dirige au festival d'Aix-en-Provence, à Salzbourg ou à Menton. En 1958, il fonde à Nice l'Académie internationale d'été sur le modèle de celle de Salzbourg ; il en assure lui-même la direction et accueille, pendant deux mois, étudiants et professeurs venus du monde entier : Leonid Kogan, Hans Swarowsky, Lily Laskine, Alexandre Tcherepnine, Pierre Cochereau, Christian Ferras, Jean-Pierre Rampal, André Navarra... C'est la première institution d'un tel genre à voir le jour en France. Il est nommé président de l'Association française de musique de chambre en 1961, et membre du comité des programmes de l'O.R.T.F. en 1965. À partir des années 1970, il se consacre essentiellement à l'Académie de Nice. Il meurt à Saint-Mandé le 9 janvier 1986.

Actif dans de multiples domaines de la musique, Fernand Oubradous avait publié plusieurs ouvrages pédagogiques, notamment l'*Enseignement du basson* (Paris, 1939). Il dirigeait plusieurs collections de musique ancienne ou contemporaine, assurant lui-même la réalisation des œuvres anciennes publiées (l'*Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach ; *Concerts* de François Couperin, 1950 ; version orchestrale des *Indes galantes* de Rameau, 1954 ; œuvres de Pleyel, Leclair, Lully...). Il a largement servi la

Copyrighted material

musique contemporaine et on lui doit la création d'œuvres de Maurice Emmanuel, Jacques Ibert (*Suite élisabéthaine*, 1943), André Jolivet (*Concerto pour flûte*, 1950), Bohuslav Martinů (*Concerto da camera*, 1954), Georges Enesco (*Symphonie de chambre*, 1955), Henri Sauguet, Jean Françaix, Reynaldo Hahn, Jean Langlais, Frank Martin, Henri Tomasi, Jean Wiener, Jean Rivier, Daniel-Lesur... Comme compositeur, il laisse une symphonie, une ouverture pour orchestre (1941), un *Concerto de basson ou de violoncelle d'après Bodin de Boismortier* (1955) et plusieurs partitions de musique de chambre (*Variations sur un thème populaire* pour basson et piano, 1942 ; *Fantaisie dialoguée* pour quintette à vent, 1949 ; *Quintette à vent d'après Rameau*, 1955).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

vend des scooters pour payer son voyage et se présenter au concours international de jeunes chefs d'orchestre de Besançon, où il remporte le premier prix en 1959. À Paris, il travaille avec Eugène Bigot – qui présidait le jury à Besançon – et, grâce à Charles Münch, autre membre du jury, il peut aller étudier au Berkshire Music Center de Tanglewood, où il obtient un an plus tard la bourse Koussevitzky. Il se perfectionne aussi avec Herbert von Karajan à Berlin. En 1961, il remporte le concours Mitropoulos à New York, ce qui lui permet de devenir l'assistant de Leonard Bernstein à l'Orchestre philharmonique de New York (1961-1962 et 1964-1965).

La carrière de Seiji Ozawa s'accélère alors : il fait ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de New York (1961) et devient directeur musical du festival de Ravinia, résidence d'été de l'Orchestre symphonique de Chicago (1964-1968) et de l'Orchestre symphonique de Toronto (1965-1969). Puis il prend la tête de l'Orchestre symphonique de San Francisco (1970-1976) et partage la direction du Berkshire Music Center avec Gunther Schuller (1970) avant d'en être le seul maître trois ans plus tard. La consécration survient en 1973, lorsqu'il est nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Boston, poste occupé auparavant par celui qui fut son mentor, Charles Münch. Il devient le premier chef asiatique nommé à la tête de l'un des principaux orchestres américains. Il restera vingt-neuf ans directeur de cet ensemble (1973-2002), auquel il redonne les couleurs françaises développées par ses prédécesseurs Monteux, Koussevitzky et Münch. « Il suffisait de rendre l'élan. Et je suis également intervenu sur les cordes, qui nécessitaient à mon arrivée une profondeur plus grande, un poids plus conséquent pour le répertoire allemand. Cela, Hideo Saito me l'avait enseigné dans ma jeunesse. » Les tournées se succèdent : l'Europe en 1976, le Japon en 1978, où le scepticisme

Copyrighted material

des musiciens japonais se transforme en une véritable fierté nationale, la Chine et les festivals européens en 1979, sans oublier la grande tournée du centenaire de l'orchestre, en 1981, aux États-Unis, au Japon, en France, en Allemagne, en Autriche et en Grande-Bretagne. À cette occasion, il passe plusieurs commandes à des compositeurs comme Leonard Bernstein, Roger Sessions, John Harbison, Peter Lieberson, Andrzej Panufnik, Peter Maxwell Davies (*Deuxième Symphonie*, 1981), Michael Tippett, Leon Kirchner. En 1987, la télévision américaine lui consacre un documentaire diffusé sur le réseau national.

En Europe, Seiji Ozawa dirige l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre national de France, les grands orchestres londoniens ; aux États-Unis, ceux de Chicago, Philadelphie, New York. Malgré cette carrière internationale très remplie, il conserve des attaches profondes avec son pays natal. Il participe en 1972 à la fondation du New Japan Philharmonic Orchestra, dont il sera le principal chef invité de 1972 à 1991, puis le directeur artistique honoraire. Il fait ses débuts lyriques au festival de Salzbourg en dirigeant *Così fan tutte* de Mozart en 1969. Parmi les grandes étapes de sa carrière lyrique, on peut noter Covent Garden (débuts avec *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski en 1976), l'Opéra de Paris, où il se produit pour la première fois en 1979 (*L'Enfant et les sortilèges* de Ravel et *Œdipus Rex* de Stravinski), la Scala de Milan, la Staatsoper de Vienne, le Metropolitan Opera de New York (toujours avec *Eugène Onéguine*, respectivement en 1988 et 1992)... Passionné dès ses débuts par la musique d'Olivier Messiaen, il dirige, le 28 novembre 1983 à l'Opéra de Paris (Palais-Garnier), la création de son opéra *Saint François d'Assise*.

Copyrighted material

souvent souligné qu'il leur avait redonné confiance en eux après la période difficile pendant laquelle ils avaient été dirigés par William Steinberg. En répétition, Ozawa parle peu. Il fait jouer les orchestres et sa précision infaillible permet aux interprétations de se mettre en place avec un minimum de commentaires. Tout passe par le non-dit, par ce fluide magique que seuls possèdent quelques grands chefs. Ozawa n'a de cesse de donner davantage, de transmettre le message musical sous toutes ses formes, connues et inconnues. Dans ce domaine, il fut le premier véritable passeur entre l'Orient et l'Occident culturels. Il possède un sens de l'amitié inébranlable : il disait de Rostropovitch que c'était son grand frère, il considère Yo-Yo Ma comme son petit frère ; il est très proche de Martha Argerich ou de Peter Serkin. Sa direction, souple et brillante, redonne aux éléments rythmiques leur place naturelle dans un raffinement de sonorités exemplaire.

Ozawa possède un répertoire excessivement varié où la routine n'a pas sa place et il a fait connaître de nombreux compositeurs japonais en Occident et inversement. Il a imposé dans le monde entier la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, la musique de Dutilleux, Lutosławski ou Tōru Takemitsu. Il réussit particulièrement bien les grandes fresques, comme les *Gurrelieder* de Schönberg, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, la *Quatrième Symphonie* de Charles Ives ou la *Huitième Symphonie « des Mille »* de Mahler, compositeur dont il a dirigé des cycles complets. Il s'est fait le champion de la musique française, de Berlioz à nos jours. C'est peut-être dans le répertoire classique et préromantique qu'il semble le moins à l'aise. Il a créé des œuvres de Ernst Krenek (*Perspectives*, 1968), Darius Milhaud (*Musique pour San Francisco*, 1972), Iannis Xenakis (*Polla ta Dhina*, 1974), György Ligeti (*San Francisco Polyphony*, 1975), Tristan Murail (*Sillages*, 1985), John Cage (*One Hundred and One*, 1989), Hans Werner

Copyrighted material

Henze (*Huitième Symphonie*, 1993), Alexander Goehr (*Colossos of Panic*, 1993), Oliver Knussen (*Opening Signal*, 1994), Henri Dutilleux (*The Shadows of Time*, 1997 ; *Le Temps l'horloge*, 2009), Osvaldo Golijov (*Last Round*, version pour cordes, 2000), Helmut Eder (*Musica concertante*, 2002), Krzysztof Penderecki (*Largo*, pour violoncelle et orchestre, avec Mstislav Rostropovitch, 2005), Tōru Takemitsu (*November Steps*, 1967 ; *Crossing*, 1970 ; *Cassiopeia*, 1971 ; *Aki* [*Automne*], 1973 ; *Yume mado* [*Dream/Window*], 1985 ; *From Me Flows What You Call Time*, 1990 ; *Ceremonial. An Autumn Ode*, 1992).

Seiji Ozawa a été marié à la pianiste Kyoko Edo, dont il a divorcé avant d'épouser une ex-mannequin et décoratrice eurasienne, Vera Motoki-Ilyin. Leur fils, Yushioki Ozawa, est un acteur célèbre au Japon pour ses apparitions dans des séries télévisées.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

PAGANINI NICCOLÒ (1782-1840)

Violoniste et compositeur italien, né à Gênes et mort à Nice, Niccolò Paganini personnifia au violon le type du virtuose romantique aux prouesses inimaginables et à l'existence plus ou moins entourée de légende. Il fut à cet instrument, pour lequel son seul rival était Spohr, ce que Liszt fut au piano. Il se produit pour la première fois en 1794, poursuit à Parme une formation commencée par son père, entreprend ses premières tournées. Engagé à la cour de Lucques (1805-1809) par la princesse Baciocchi, sœur de Napoléon, il vit à partir de 1809 en artiste indépendant, parcourant en tout sens l'Italie puis l'Europe (les années 1828-1834 sont celles de sa plus grande renommée) ; à sa mort, il laisse à son fils Achille une fortune considérable. Les thèses semblent peu fondées selon lesquelles il aurait eu des mains et des bras exceptionnellement développés (ce que ne semble pas prouver en tout cas son portrait dessiné par Ingres !). Son extraordinaire habileté résulta à la fois d'exercices assidus et d'une intuition aiguë des possibilités du violon. Cela dit, il aima s'entourer d'une aura de mystère, suscitant en plein concert des situations désespérées (bris de cordes ou d'archet) dont il se tirait avec brio. Il développa l'usage des doubles cordes, du staccato, du pizzicato de la main gauche, et parvint à ses effets les plus stupéfiants notamment par le procédé de la *scordatura* (accord inhabituel des cordes à des fins précises). À peu près incapable de s'intégrer à un ensemble, et donc de jouer dans un quatuor à cordes, il fut, en revanche, aussi grand virtuose sur un autre instrument, la guitare. En 1805, parurent à Milan ses fameux *Vingt-Quatre*

Copyrighted material

Caprices pour violon seul, op. 1, plus tard transcrits au piano par Schumann et Liszt. On lui doit encore de la musique de chambre (dont les trois quatuors, op. 5 pour violon, guitare, alto et violoncelle), des sonates et six concertos (n° 1, 1817 ; n° 2, 1826 ; n° 3, 1826 ; n° 4, 1830 ; n° 5, 1830 ; n° 6, 1815).

Marc VIGNAL

Copyrighted material

PARAY PAUL (1886-1979)

Une carrière à deux facettes condamne toujours plus ou moins l'un des aspects du talent de l'artiste : rares sont les compositeurs chefs d'orchestre qui ont réussi avec autant de bonheur dans les deux branches de leurs activités. Paul Paray semble pourtant faire exception à cette règle. Né au Tréport le 24 mai 1886, il est élevé dans une famille où les arts occupent une place privilégiée. Il s'initie très tôt à la percussion, puis étudie à la maîtrise de la cathédrale de Rouen avant qu'Henri Dallier ne « l'enlève » à ses parents pour l'emmener à Paris. Il entre au Conservatoire en 1904 ; il y travaille les écritures et la composition avec Xavier Leroux et Georges Caussade. En 1911, il remporte le premier grand prix de Rome pour sa cantate *Yanitza* ; son temps rituel à la villa Médicis sitôt accompli, il reçoit son ordre de mobilisation. Fait prisonnier dans les premiers mois de la guerre, il passera quatre années au camp de Darmstadt. Sa carrière ne débute effectivement qu'après les hostilités, lorsque quelques musiciens amis le présentent à Camille Chevillard. Il est appelé à le remplacer au pied levé à la tête de l'orchestre des Concerts Lamoureux et, dès 1921, est nommé chef adjoint de cette formation. Deux ans plus tard, il prend la succession de Chevillard et reste pendant cinq ans président-chef d'orchestre des Concerts Lamoureux.

Monte-Carlo l'appelle une première fois : de 1928 à 1932, il est directeur de la musique au Casino. L'été, il occupe des fonctions analogues à Vichy (1931-1932). Puis, les Concerts Colonne font appel à lui pour remplacer Gabriel Pierné (1932-1940). À la même époque, il est chef d'orchestre à l'Opéra de Paris. Pendant

Copyrighted material

PAVAROTTI LUCIANO (1935-2007)

Introduction

Le plus célèbre ténor de la seconde moitié du xxe siècle, l'Italien Luciano Pavarotti, est, selon le critique Rodolfo Celletti (*Il Canto*, 1989), « le parfait exemple d'un timbre hors du commun, argentin, solaire, doux et éclatant à la fois ; et aussi d'une voix dotée d'une émission dont la spontanéité est exceptionnelle. [...] Pavarotti, comme Gigli, est l'image du ténor „*di grazia*" tel qu'on le concevait à la naissance de l'opéra préromantique : hardi, fier, éblouissant, si nécessaire, mais toujours porté par la douceur du timbre et du phrasé vers une expression délicate et élégiaque ».

• De Modène à New York

Luciano Pavarotti naît le 12 octobre 1935 à Modène (Émilie), ville qui voit naître la même année la soprano Mirella Freni, au côté de laquelle il triomphera souvent (leurs mères travaillent dans la même entreprise). Son père, Fernando, boulanger, est doté d'une voix d'une belle qualité, qui aurait pu lui permettre de faire une carrière de chanteur ; il se contentera d'être un amateur particulièrement doué. C'est grâce à lui que son fils a la révélation des beautés de la musique : « C'est son amour du chant qui a éveillé mon intérêt lorsque j'étais enfant », n'hésitera pas à confier son illustre rejeton (*De vive voix*, 1996). Mais, dans sa jeunesse, Luciano ne pense pas à devenir un artiste et souhaite se diriger vers l'enseignement. Il

Copyrighted material

n’exercera pas longtemps le métier d’instituteur, car il finit par découvrir sa voix, qu’il travaille notamment avec le ténor Arrigo Pola, qui l’influencera durablement. « D’autres gens découvrent qu’ils ont une belle voix, ils étudient ensuite la musique et ensuite ils s’intéressent au chant. Pour moi, cet intérêt pour la musique et pour le chant est venu en premier. C’est plus tard que j’ai découvert ma voix. »

Le 29 avril 1961, à vingt-cinq ans, il fait ses débuts sur scène, au Teatro municipale de Reggio nell’Emilia, dans Rodolfo de *La Bohème* de Puccini, un personnage qu’il fera sien et qui deviendra l’un de ses favoris. Il aimait à le dire, Rodolfo, fut « [son] premier amour, le symbole de [sa] rencontre avec le monde merveilleux de l’opéra ». La même année voit d’autres prises de rôle : le Duc de Mantoue de *Rigoletto* (à Carpi), Alfredo dans *La Traviata* (à Belgrade), ses deux premières incarnations verdiennes. La beauté et la luminosité de son timbre, la facilité de son émission le font très vite remarquer et, dès 1963, sa réputation commence à s’établir hors des frontières italiennes : il apparaît au Covent Garden de Londres et à l’Opéra de Vienne. Deux ans plus tard, c’est la Scala de Milan qui l’applaudit. Son répertoire s’est accru de deux ouvrages de Donizetti – *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), à Amsterdam, et *L’Élixir d’amour* (Nemorino), lors d’une tournée en Australie en compagnie de Joan Sutherland –, auxquels s’ajoute en 1966 *La Fille du régiment* (Tonio, et sa redoutable suite de contre-*ut*), au Covent Garden. En 1968, il triomphe dans Rodolfo au Metropolitan Opera de New York, une scène à laquelle il restera fidèle pendant plus de vingt-cinq ans. Paris, qui l’avait applaudi en concert à la salle Pleyel en 1965, attendra 1974 pour lui ouvrir les portes du Palais-Garnier.

• Un vrai ténor populaire

Copyrighted material

Pavarotti est désormais célèbre et les plus grandes scènes s'enorgueillissent de l'accueillir. Ses talents de comédien sont limités, mais la splendeur de sa voix balaie toutes les réticences. Dès le début, les comparaisons vont bon train, et le nom de Caruso revient fréquemment sous la plume des critiques.

À ses qualités purement vocales et à sa musicalité innée (car, il ne s'en cache pas, il ne sait pas lire la musique), il joint une prudence méritoire, ne force jamais ses moyens, et se borne la plupart du temps au répertoire italien. Dans des récitals, il se risque à un air du *Faust* de Gounod, à l'« air de la fleur » de la *Carmen* de Bizet, mais, s'il a longtemps promis un Werther de Massenet, il ne s'aventurera jamais dans l'opéra français. Parmi ses regrets, deux rôles : celui de Don Alvaro dans *La Force du destin* de Verdi, et le rôle-titre de *Lohengrin* de Wagner – sans doute eût-il été un Chevalier au cygne lumineux. Ses incursions dans Mozart (Idamante d'*Idomeneo* en 1964 à Glyndebourne puis, bien plus tard, en 1982, le rôle-titre du même opéra, dans la production de Jean-Pierre Ponnelle au Metropolitan Opera et à Salzbourg), son goût pour le bel canto (Arturo des *Puritains* de Bellini, Fernando dans la version italienne de *La Favorite* de Donizetti), son amour de Verdi (Rodolfo de *Luisa Miller*, Riccardo du *Bal masqué*, Manrico du *Trouvère*) et de Puccini ne l'empêchent pas d'attendre et de n'aborder que progressivement des emplois plus lourds, comme Cavaradossi de *Tosca* (1976), Calaf de *Turandot* (1977) et Radamès d'*Aïda* (1981). Ce n'est qu'en 1991, à cinquante-six ans, qu'il ose *Otello*, et pour quelques concerts seulement, à Chicago et à New York, sous la baguette de Georg Solti ; il en souligne les côtés les plus lyriques et, avec les moyens qui lui sont propres, finit par livrer une incarnation émouvante et personnelle. En 2004, il fait ses adieux à la scène, au Metropolitan, en Cavaradossi.

Copyrighted material

PERAHIA MURRAY (1947-)

Le pianiste et chef d'orchestre américain Murray Perahia naît à New York, le 19 avril 1947, dans une famille d'origine italienne. Il reçoit dès l'âge de trois ans ses premières leçons de piano. Jeanette Haien, assistante d'Abram Chasins – lui-même élève de Josef Hofmann et de Leopold Godowski –, le prend en charge trois ans plus tard. Il parachève sa formation à la High School of Performing Arts de New York. En 1964, il étudie la composition avec Carl Bamberger, à la Mannes School of Music de Manhattan, où il s'initie aussi à la direction d'orchestre. Jusqu'à ses vingt-cinq ans, Murray Perahia suivra donc une voie assez éloignée de celle qui est habituellement prise par les apprentis solistes les plus ambitieux. En dehors de quelques leçons occasionnelles données par Artur Balsam et Mieczyslaw Horszowski, il ne prend les conseils de personne et travaille seul. Il se produit rarement en récital mais collabore parfois avec des orchestres de chambre. En 1967, il se fait remarquer au festival de Marlboro et joue avec Pablo Casals, Alexander Schneider et Rudolf Serkin. Ce dernier, conquis, le choisit comme assistant au prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il enseigne. L'année suivante, Murray Perahia fait ses débuts de pianiste au Carnegie Hall de New York, sous la baguette d'Alexander Schneider. Mais ce n'est pas encore l'heure de la célébrité. Le charme discret de la musique de chambre – avec les Quatuors Guarneri, de Budapest et Galimir – le tient quelques années encore à l'écart du devant de la scène. Un parcours très atypique donc, privé de l'aura que donne le soutien d'un maître réputé et plus centré sur la musique que sur la virtuosité galopante qui fait les succès rapides.

Copyrighted material

PERLEMUTER VLADO (1904-2002)

Rares sont les musiciens qui sont entrés dans l'intimité de Maurice Ravel au point de détenir une tradition authentique d'interprétation de sa musique. Vlado Perlemuter a connu Ravel au début de sa carrière de pianiste et les conseils qu'il a reçus de lui sont probablement restés gravés dans sa mémoire d'une manière plus objective que chez d'autres interprètes plus âgés au moment d'une telle rencontre, qu'il s'agisse d'Alfred Cortot ou de Marguerite Long. Mais il aura attendu longtemps la reconnaissance de ses pairs et du public.

D'origine polonaise, Vladislas Perlemuter naît à Kowno (aujourd'hui Kaunas, en Lituanie) le 26 mai 1904. Dès l'âge de huit ans, il commence à étudier le piano avec son père, cantor. Puis il travaille avec Moritz Moszkowski. En 1917, alors que sa famille a émigré à Paris, il entre au Conservatoire dans la classe de Cortot. Deux ans plus tard, nanti d'un premier prix, il donne ses premiers récitals. Il rencontre Fauré et Ravel, mais c'est surtout à la musique du second qu'il se consacre. Entre 1927 et 1929, il travaille la totalité des pièces pour piano de Ravel avec le compositeur et donne pour la première fois cette intégrale en deux concerts en 1929. Sa carrière se développe, et il commence à jouer en Grande-Bretagne en 1938, pays qui deviendra sa seconde patrie après la France. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il gagne la zone libre puis réussit à passer en Suisse en 1943. Atteint de tuberculose, il ne reprend ses activités qu'en 1951, de retour à Paris comme professeur au Conservatoire (jusqu'en 1977). L'enseignement

Copyrighted material

occupe une part sans cesse croissante de sa carrière : en 1958, il est invité à la Dartington Summer School of Music, dans le Devon ; puis il donne des *master classes* à l'École Yehudi-Menuhin, à la Royal Academy of Music de Londres, au Canada et au Japon. Partout, les jeunes pianistes viennent chercher les secrets d'une tradition où la rigueur et l'imagination se mêlent harmonieusement. Perlemuter avait hérité de Moszkowski un usage des doigtés et de la pédale qui lui permettait de mettre en œuvre l'approche tellement personnelle de Cortot, notamment dans la recherche des couleurs pianistiques. Le brillant ne l'intéressait pas : c'est la phrase musicale qui était primordiale à ses yeux. Il avait une vue d'ensemble de la musique qui primait les détails, mais aussi une palette sonore qui lui permettait de créer une polyphonie de couleurs.

Le succès de son enseignement a certainement nui à sa carrière de concertiste. La France attendra la fin de sa vie pour reconnaître en lui l'un des maillons essentiels de son école pianistique, alors que la Grande-Bretagne en avait déjà fait une de ses idoles. Il enregistre ainsi la quasi-totalité de l'œuvre de Chopin pour la B.B.C., et la firme britannique Nimbus grave des œuvres de Ravel, Fauré, Chopin, Schumann et Beethoven dans les années 1970 et 1980, prélude à un retour tardif sur la scène internationale. Malheureusement, la cécité gagne du terrain et, dans les années 1980, Perlemuter se produit de plus en plus rarement en public. En 1989, il donne son dernier récital, consacré à Ravel, à Genève. Il meurt à Neuilly-sur-Seine le 4 septembre 2002.

Si Chopin et Ravel ont été les deux axes de sa carrière, Vlado Perlemuter possédait un répertoire assez large. Une série d'enregistrements gravés pour Vox dans les années 1950 en donnent un aperçu, avec notamment une intégrale des sonates pour piano de

Copyrighted material

Mozart et une version de référence des concertos de Ravel sous la baguette de Jascha Horenstein. Il pratiquait volontiers la musique de chambre, au sein d'un trio réunissant le violoniste Gabriel Bouillon et le violoncelliste Pierre Fournier, en sonate avec les violonistes Roland Charmy ou René Benedetti, plus tard au festival de Marlboro avec Pablo Casals, ou avec les violonistes Sandór Végh et Yehudi Menuhin. Il a consigné l'essentiel de ses souvenirs sur Maurice Ravel dans un livre écrit avec Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel* (1953), réédité en 1989 avec *Rencontres avec Vlado Perlemuter*, par Jean Roy (Alinéa, Aix-en-Provence).

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Sonates n° 23 « Appassionata »* et *n° 26 « Les Adieux », Variations « Eroïca »*
F. CHOPIN, *Sonates n°s 2* et *3*, *Quatre Ballades*, *Barcarolle* (enregistré en 1974), *24 Préludes* (enregistré en 1981), *Fantaisie*, *Berceuse* (enregistré en 1982), *27 Études* (enregistré en 1982 et 1983)
C. DEBUSSY, *Pour le piano*, *Images*, *L'Isle joyeuse*
G. FAURÉ, *Barcarolle n° 5*, *Thème et variations*, *Nocturnes n°s 1*, *6*, *7*, *12* et *13* (enregistré en 1989) ; *Quintette avec piano n° 2*, Quatuor Parrenin (enregistré en 1966)
F. LISZT, *Sonate en si mineur*
M. RAVEL, *Jeux d'eau*, *Menuet sur le nom de Haydn*, *Miroirs*, *Pavane pour une infante défunte*, *Prélude en la mineur*, *Sonatine*, *Le Tombeau de Couperin*, *Concerto en sol*, *Concerto pour la main gauche*, Orchestre Colonne, dir. Jascha Horenstein (enregistré en 1955).

Copyrighted material

alimentaires – à l'instar des grands violonistes du début du xxe siècle – devant les auditoires distraits des hôtels et restaurants. En 1963 cependant, il triomphe au Carnegie Hall de New York ; l'année suivante, il remporte le premier prix au Leventritt Memorial Award et enregistre son premier disque, sous la baguette d'Alfred Wallenstein (*Concerto pour violon* de Tchaïkovski). Le célèbre impresario américain Sol Hurok prend en main sa carrière internationale, qui se développe alors rapidement sans qu'il ait besoin de participer à d'autres compétitions. Les tournées se multiplient, le mènent dans les pays de l'Est européen et poussent jusqu'en Inde et en Chine. Les shows télévisés américains – comme The Tonight Show de la N.B.C. – et la série éducative Sesame Street font appel à celui qui est désormais régulièrement invité par la Maison-Blanche. Il lui arrive de s'adonner au jazz avec Oscar Peterson ou Jim Hall et à la musique klezmer, de tradition juive.

Chambriste convaincu, Itzhak Perlman s'associe avec d'illustres partenaires : les violonistes Isaac Stern et Pinchas Zukerman, les pianistes Jorge Bolet, Martha Argerich, Bruno Canino, Vladimir Ashkenazy et Daniel Barenboim, les violoncellistes Lynn Harrell et Yo-Yo Ma, le guitariste John Williams... Il s'impose dans le grand répertoire concertant avec les chefs les plus réputés : Lawrence Foster, James Levine, Guennadi Rojdestvenski, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Jean Martinon, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Erich Leinsdorf, Eugene Ormandy... À partir de 1975, il enseigne au Brooklyn College de la City University of New York.

• Une personnalité éclectique

Disposant d'une voix de basse bien timbrée, Perlman va jusqu'à participer à l'enregistrement de *Tosca* de Puccini que réalise en 1980 James Levine à la tête du Philharmonia Orchestra (rôle du

Copyrighted material

Geôlier, aux côtés de Plácido Domingo et de Renata Scotto), et il se fait conteur dans *Pierre et le loup* de Prokofiev. En 1996, il apparaît, jouant son propre rôle, dans le film de Woody Allen *Every One Says I Love You* (*Tout le monde dit I Love You*). Il est le soliste de la partition – oscar de la meilleure musique de film – que compose John Williams pour le film de Steven Spielberg *Schindler's List* (*La Liste de Schindler*, 1993) et il peut être entendu, en compagnie de Yo-Yo Ma, dans *Memoirs of a Geisha* de Rob Marshall (*Les Mémoires d'une Geisha*, 2005), dont la musique a également été composée par John Williams. De très nombreux Grammy Awards ont consacré sa réputation. À partir de 1999, il donne des cours à la Juilliard School. Attiré par la direction d'orchestre, il est, de 2001 à 2005, premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Detroit et, de 2002 à 2004, conseiller musical de l'Orchestre symphonique de Saint Louis. Itzhak Perlman a créé les concertos pour violon et orchestre d'Earl Kim (1979) et de Robert Starer (1981). Il a joué sur quelques instruments précieux, parmi lesquels un Guarneri del Gesù de 1743 – le « Sauret » –, un Bergonzi ayant appartenu à Fritz Kreisler, ainsi que plusieurs Stradivarius : le « Sinsheimer » (ou « General Kyd ») de 1714, l'« Espagnol » de 1723 et le « Soil » de 1714, son instrument préféré, que lui a transmis Yehudi Menuhin.

Itzhak Perlman est un idéal virtuose dont la suprême élégance réside dans la dissimulation de toute trace d'effort et de tension derrière une libre respiration musicale et un phrasé d'une naturelle aisance. Une sonorité charmeuse, une expression pudique qui jamais ne force la voix et un jeu d'une sobriété rare en font l'un des plus parfaits stylistes de sa génération. Sa gigantesque discographie dépasse le volume, déjà considérable, atteint par celles de Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin et David Oïstrakh. Elle fait la part belle à ces miniatures, transcriptions et pièces de genre, qu'il distille avec

Copyrighted material

PHILADELPHIE ORCHESTRE DE

Fondé en 1900, l'Orchestre de Philadelphie (The Philadelphia Orchestra) est, avec celui de Cleveland, le benjamin des grands orchestres américains. Ses deux premiers chefs permanents sont allemands : Fritz Scheel (1900-1907) et Carl Pohlig, un ancien assistant de Gustav Mahler (1907-1912). Fritz Kreisler se produit en soliste dès la première saison, Richard Strauss vient diriger ses œuvres en 1904, Arthur Rubinstein et Camille Saint-Saëns font leurs débuts américains avec l'Orchestre de Philadelphie... Dès 1902, il donne des séries de concerts à Washington et à New York. Avec la nomination de Leopold Stokowski en 1912, l'orchestre entre dans une ère de stabilité exceptionnelle puisqu'il ne connaîtra que quatre directeurs musicaux jusqu'au début du XXIe siècle : Leopold Stokowski (1912-1938), Eugene Ormandy (1938-1980, après avoir partagé la direction avec Stokowski entre 1936 et 1938), Riccardo Muti (1980-1992) et Wolfgang Sawallisch (1993-2003). Les mandats se raccourcissent ensuite : Christoph Eschenbach prend la relève (2003-2008), suivi par Charles Dutoit (2008-2012), puis Yannick Nézet-Séguin (à partir de 2012).

Stokowski modernise l'orchestre, dont il fait l'un des pionniers du XXe siècle : il ouvre son répertoire aux ouvrages majeurs de l'époque et dirige notamment les premières américaines de la *Symphonie des Mille* de Mahler (1916), du *Sacre du Printemps* de Stravinski (1922), de *Wozzeck* de Berg (1931), des *Gurrelieder* de Schönberg (1931)... L'orchestre enregistre son premier disque sous sa direction en 1917 (une danse hongroise de Brahms) puis inaugure l'enregistrement électrique dans le domaine symphonique (1925) et

Copyrighted material

PHILHARMONIE TCHÈQUE
ORCHESTRE DE LA

Le principe de la fondation de la Philharmonie tchèque (encore appelée Orchestre philharmonique tchèque ; en tchèque : Orchestr České Filharmonie) remonte à 1894. Il existait depuis longtemps une vie symphonique active à Prague, mais sans la moindre continuité. Les premiers concerts de la nouvelle Philharmonie se déroulent dans le cadre de la Société d'encouragement de la musique en Bohême, avec des instrumentistes de l'orchestre du Théâtre national de Prague. Le premier concert a lieu le 4 janvier 1896 sous la baguette d'Antonín Dvořák. Au cours des premières années, la Philharmonie donne quatre concerts par saison. Mais, après la grève des musiciens du Théâtre national et le licenciement de certains d'entre eux, en 1901, une nouvelle entité se constitue, indépendante du Théâtre national, et qui se consacre exclusivement au concert sous la direction de Ludvík Vítězslav Čelanský. Celui-ci ne reste qu'une saison, du 15 octobre 1901 au 16 avril 1902. En mai et juin 1902, l'orchestre effectue sa première tournée à l'étranger, en Angleterre, sous la direction de Jan Kubelík. Entre 1906 et 1918, Vilém Zemánek est à la tête de l'orchestre ; ce premier mandat d'une certaine durée permet de fédérer l'orchestre et de lui donner un style. La survie de l'orchestre est alors le problème fondamental et, pour faire vivre les musiciens, il se produit dans des villes d'eau ou dans des cafés-concerts. Heureusement, Prague est un centre musical très important et la réputation de l'orchestre s'affirme. Le 19 septembre 1908, Gustav Mahler est au pupitre pour la création de sa *Septième Symphonie « Chant de la nuit »*.

Copyrighted material

Comme les institutions de tous les anciens pays communistes, la Philharmonie tchèque a souffert du désengagement de l'État en matière artistique. De nombreux instrumentistes ont émigré et, après la division de la Tchécoslovaquie, l'orchestre a perdu plusieurs musiciens slovaques. Dans les orchestres qui ont acquis une grande tradition, le renouvellement des instrumentistes doit toujours s'opérer en douceur, car le remplacement simultané d'un grand nombre d'entre eux pose un important problème de continuité ; la Philharmonie tchèque se trouve confrontée, en fait, à une situation comparable à celle qu'elle avait connue à la fin des années 1940. En outre, Prague est une ville où fleurissent les orchestres de chambre pour touristes, qui assurent aux instrumentistes une rémunération deux ou trois fois plus élevée que les orchestres symphoniques. Il est donc difficile d'intéresser les meilleurs jeunes musiciens, et, pour la première fois de son histoire, la Philharmonie tchèque connaît des problèmes de recrutement. Enfin, l'ouverture des frontières permet aux musiciens d'établir des contacts avec leurs collègues d'autres pays, notamment occidentaux. De nouveaux instruments de facture moderne commencent à remplacer les plus anciens ; période d'adaptation, de transition, de danger, où l'orchestre risque de perdre une partie de son identité.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)

Introduction

L'Américain d'origine ukrainienne Gregor Piatigorsky fut à bon droit considéré comme le meilleur violoncelliste du monde après Pablo Casals (1876-1973) ; son style annonce l'autre géant de l'instrument, Mstislav Rostropovitch (1927-2007).

• « Mein Don Quixote »

Gregor Piatigorsky, né à Ekaterinoslav (aujourd'hui Dniepropetrovsk), en Ukraine, le 17 avril 1903, connaît de fulgurants débuts : initié au violoncelle dès l'âge de sept ans, il entre à neuf ans au Conservatoire de Moscou, où il est l'élève d'Alfred von Glehn ; il effectue immédiatement ses premières tournées en Russie. Surviennent la Première Guerre mondiale et la révolution d'Octobre, événements peu propices aux études artistiques. En 1919, il est nommé premier violoncelle de l'orchestre du Bolchoï et il rejoint le Quatuor Lénine de Moscou.

Le jeune musicien fuit l'U.R.S.S. en 1921, gagne Berlin et Leipzig, où il travaille avec Julius Klengel, véritable père de l'école allemande du violoncelle, qui a notamment formé Emmanuel Feuermann et Paul Grümmer, futur membre du Quatuor Busch. En 1924, Wilhelm Furtwängler l'engage comme violoncelle solo de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il se révèle un incomparable interprète du poème symphonique avec violoncelle principal *Don*

Copyrighted material

Quichotte de Richard Strauss, qui l'appellera « mein Don Quixote ». Il joue en sonate avec le pianiste Arthur Schnabel, en trio avec Schnabel et le violoniste Carl Flesch. En 1929, il quitte son poste à l'Orchestre philharmonique de Berlin pour entamer une brillante carrière internationale de soliste, d'abord en Europe – mais il refusera pendant près de vingt ans de se produire en France à la suite d'une mauvaise critique parue dans *Le Figaro* – puis aux États-Unis.

Le 29 décembre 1929, il soulève l'enthousiasme dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre philharmonique de New York dirigé par Willem Mengelberg. Il se fixera en 1939 aux États-Unis, dont il adoptera la nationalité en 1942. Il consacre beaucoup de temps et d'énergie à la musique de chambre et forme avec les plus grands des ensembles réguliers de très haute tenue : c'est ainsi qu'il constitue en 1930 un trio avec le violoniste Nathan Milstein et le pianiste Vladimir Horowitz ; en 1949, il formera un autre trio avec Jascha Heifetz et Arthur Rubinstein. Pour les concertos, ses partenaires préférés restent les chefs Alfred Wallenstein et Fritz Reiner.

Il enseigne le violoncelle au Curtis Institute of Music de Philadelphie (1942-1951), où il succède à Emanuel Feuermann, à l'université de Boston (1957-1962) ainsi qu'à l'université de Californie du Sud à Los Angeles (1962-1976), où il fonde en 1961, avec Heifetz, les fameux concerts Heifetz-Piatigorsky, consacrés à la musique de chambre, auxquels se joint souvent son ami l'altiste William Primrose. Il dirige en outre le département de musique de chambre au Berkshire Music Center de Tanglewood. Parmi ses élèves figurent le Danois Erling Blöndal Bengtsson, l'Américain Paul Olefsky, l'Américaine d'origine coréenne Myung-Wha Chung, le Britannique Raphael Wallfisch. Il participe à la fondation de

Copyrighted material

« Baudiot » (de 1725). Il a publié une autobiographie, *Cellist* (New York, 1965).

On pourra retenir, dans un legs discographique pléthorique : d'Anton Stepanovitch Arenski, le *Premier Trio pour piano et cordes* (avec Heifetz et Leonard Pennario, enregistré en 1963) ; de Beethoven, la *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* (avec Schnabel, 1934), les *Trios à cordes n°s 1*, *3* et *5* (1957) et *n°s 2* et *4* (1960), avec Heifetz et Primrose, les *Trios pour piano, violon et violoncelle n°s 1* (avec Heifetz et Jacob Lateiner, 1964) et *6* (avec Heifetz et Pennario, 1963) ; de Luigi Boccherini, la *Sonate pour violon et violoncelle* (avec Heifetz, 1964) ; de Brahms, la *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* (avec Rubinstein, 1936) ; de Dvořák, le *Concerto pour violoncelle* (avec Charles Münch à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston, 1960), les *Trios pour piano, violon et violoncelle n°s 3* et *4* (avec Lateiner et Heifetz, 1968) ; de Mendelssohn, les *Trios pour piano, violon et violoncelle n°s 1* (avec Rubinstein et Heifetz, 1950) et *2* (avec Pennario et Heifetz, 1963) ; de Ravel, le *Trio pour piano, violon et violoncelle* (avec Rubinstein et Heifetz, 1950) ; de Schumann, le *Concerto pour violoncelle* (avec l'Orchestre philharmonique de Londres sous la direction de John Barbirolli, 1934) ; de Richard Strauss, *Don Quichotte* (avec Fritz Reiner à la tête de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, 1941 ; avec Charles Münch et l'Orchestre symphonique de Boston, 1953) ; de Stravinski, la *Suite italienne* (avec Heifetz, 1963).

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Bächi, *Berühmte Cellisten*, Atlantis-Verlag, Zurich, 1973
W. Pape & W. Boettcher, *Das Violoncello : Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*, Schott, Mayence, 1996

Copyrighted material

G. PIATIGORSKY, *Cellist*, Doubleday, Garden City (N.Y.), 1965, rééd. Da Capo Press, New York, 1976.

Copyrighted material

PIERLOT PIERRE (1921-2007)

L’école française d’instruments à vent a toujours compté des figures emblématiques qui ont suscité des vocations bien au-delà des frontières. En plus de leur influence pédagogique, le flûtiste Jean-Pierre Rampal et le trompettiste Maurice André ont ainsi été consacrés comme des solistes à part entière. Pierre Pierlot a joué un rôle analogue pour le hautbois, même si cet instrument se prête moins que la flûte ou que la trompette à un emploi exclusivement soliste.

Né à Paris le 26 avril 1921, Pierre Pierlot passe son enfance à Avesnes-sur-Helpe, près de Valenciennes, où son père était pâtissier. Il fait ses études au Conservatoire de Valenciennes avec Gaston Longatte puis, à partir de 1936, au Conservatoire de Paris, où il obtient en 1941 un premier prix de hautbois dans la classe de Louis Bleuzet et un premier prix de musique de chambre dans celle de Fernand Oubradous. La même année, il entre à l’orchestre des Concerts Lamoureux ; en 1947, il intégrera l’orchestre de l’Opéra-Comique. Il commence à jouer en soliste et se passionne pour la musique de chambre. En 1945, il fonde – avec Jean-Pierre Rampal, le clarinettiste Jacques Lancelot, le corniste M. Manem et le bassoniste Maurice Allard – le Quintette à vent français, une formation qui s’inscrit dans la longue tradition de la musique de chambre française pour instruments à vent. Le quintette fonctionnera jusqu’en 1968, avec, à partir de 1948, Gilbert Coursier et Paul Hongne, respectivement au cor et au basson, et Maxence Larrieu à la flûte à partir de 1965. De nombreux compositeurs vont

Copyrighted material

Robert Casier au sein du Quintette à vent de Paris, mais met fin à sa carrière un an plus tard. Il meurt à Paris le 9 janvier 2007.

Sans posséder le charisme d'un Rampal ou d'un Maurice André, Pierre Pierlot a joué un rôle aussi important qu'eux pour le hautbois. Il a fait écrire ou a créé des œuvres de Jacques Ibert (*Symphonie concertante*, première audition en France, 1949), Darius Milhaud (*Concerto pour hautbois*, 1958), Francis Poulenc (*Sonate pour hautbois et piano*, avec Jacques Février, 1963), Henri Martelli (*Concerto pour hautbois*, 1972). Son jeu se caractérisait par une grande élégance, un sens inné du phrasé et une palette de couleurs inépuisable. Il avait acquis une technique remarquable qui donnait beaucoup d'aisance à son jeu. Au regard de l'évolution qu'ont connue les instruments à vent depuis les années 1980, sa sonorité peut paraître un peu démodée, notamment par sa limpidité excessive et son vibrato. Mais la musicalité qui habite ses interprétations reste inégalable.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

PINZA EZIO (1892-1957)

Ezio Fortunato Pinza naît à Rome, le 18 mai 1892. Un jeu de pleins et de déliés, une calligraphie vocale impeccable, conquise sur un timbre d'une sombre texture : cette basse italienne mythifiée par le Metropolitan Opera de New York y symbolisera l'âge d'or de l'opéra. L'universalité de son art, ouvert aux styles les plus divers, de Mozart et Verdi à Wagner, et aux compositeurs russes et français, repose sur une rigueur toute classique. La pondération de ce chant exempt d'emphase et pourtant si intense restera longtemps dans les mémoires. Parmi ses grands rôles verdiens, on retiendra particulièrement Fiesco de *Simon Boccanegra*, Padre Guardiano de *La Forza del destino* et Ramfis d'*Aïda*. Il incarne Tigellino lors de la création de *Nerone* d'Arrigo Boito, à la Scala de Milan, le 1er mai 1924. Dès 1937, à Salzbourg, il est l'interprète d'inoubliables *Don Giovanni* ; il y sera également Figaro pour Bruno Walter, qui le choisira ensuite comme Sarastro au Met. La comédie musicale et le cinéma relaieront ces succès de théâtre, Pinza incarnant à l'écran le légendaire Chaliapine, pourtant si étranger à sa nature, celle d'un aristocrate à la voix d'une couleur capiteuse qui trouve, dans le *Requiem* verdien, des accents d'une rare profondeur. Ezio Pinza est mort à Stamford, dans le Connecticut, le 9 mai 1957.

Jean CABOURG

Copyrighted material

POLLINI MAURIZIO (1942-)

Introduction

« À trente ans, Pollini s'affirme comme le plus grand pianiste de sa génération. [...] Musicien absolu, sans limites spirituelles, ni culturelles, ni techniques, Pollini est capable de rendre lumineuse la vérité de toute musique digne de ce nom, des classiques à Boulez. » Cet hommage rendu par le compositeur André Boucourechliev au pianiste italien Maurizio Pollini était prémonitoire.

• L'ardeur des débuts

Maurizio Pollini naît à Milan le 5 janvier 1942, dans une famille musicienne ; son père, l'architecte Gino Pollini, un des représentants du rationalisme italien, est aussi un talentueux violoniste ; sa mère a étudié le piano et le chant. Il débute le piano dès sa petite enfance avec des leçons particulières, données notamment par Carlo Lonati. À l'époque, son entourage familial n'envisage pour lui aucune carrière musicale sérieuse, bien qu'il commence à se produire en public dès l'âge de neuf ans. Il entame néanmoins des études musicales au Conservatoire Giuseppe-Verdi de sa ville natale, où il est l'élève du pianiste Carlo Vidusso, pédagogue exigeant, et lui-même disciple de Lonati. En 1957, une impressionnante interprétation des *Études* de Chopin à Milan est accueillie avec enthousiasme par la critique.

Le jeune pianiste se lance alors à l'assaut des compétitions internationales : en 1957, il remporte le deuxième prix (piano

Copyrighted material

homme) du Concours international d'exécution musicale de Genève (le premier prix est décerné à Dominique Merlet) ; en 1958, il est également deuxième prix de ce même concours (le premier prix n'est pas décerné) ; en 1959, alors qu'il vient d'obtenir son diplôme du Conservatoire Giuseppe-Verdi, il est premier prix au concours Ettore-Pozzoli de Seregno (Italie) ; surtout, il remporte en 1960 le premier prix au Concours international de piano Frédéric-Chopin de Varsovie, où il passionne l'ensemble du jury et notamment son président, Arthur Rubinstein. Dans la foulée, il réalise la même année, pour E.M.I., avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Paul Kletzki, un enregistrement du *Premier Concerto pour piano* de Chopin qui le rend célèbre.

• Méditation et engagement

Après les accueils mitigés que reçoivent certains de ses concerts, et alors qu'il est à l'orée d'une éblouissante carrière – il n'a que dix-huit ans –, Maurizio Pollini renonce brutalement à tous les engagements qu'on lui propose. Pendant plusieurs années, il préfère développer sa personnalité loin du tumulte vain des succès faciles, prendre le temps de lire, d'écouter, de méditer, de voyager. Il vient chercher des conseils de musique et de vie auprès d'Arturo Benedetti Michelangeli. Les grandes scènes internationales fêteront son retour, en 1968, par de véritables triomphes. Il se produit en solo ou sous la baguette des plus grands chefs, notamment de son ami Claudio Abbado, avec lequel il partage le même enthousiasme pour les musiques de son temps ainsi que le même idéal politique et social.

Il va réaliser pour Deutsche Grammophon une série d'enregistrements qui font date : de Beethoven, une intégrale des cinq concertos pour piano (avec l'Orchestre philharmonique de

Copyrighted material

Berlin sous la direction de Claudio Abbado) et les cinq dernières sonates pour piano (*n°s 28* à *32*), les *Études* de Chopin, la *Fantaisie* en *ut* majeur de Schumann, les deux premiers concertos pour piano de Bartók (avec l'Orchestre symphonique de Chicago sous la direction d'Abbado), l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Schönberg, les *Variations pour piano*, opus 27, de Webern, la *Deuxième Sonate* de Boulez...

C'est dans le grand répertoire que se révèlent le mieux les qualités fondamentales de Maurizio Pollini : ébouriffante virtuosité, contrôle des plans sonores, maîtrise du phrasé, large éventail de couleurs. Beethoven, Chopin et Brahms trouvent en lui un interprète à la fois solaire et puissant. Un soupçon de froideur distante, sans doute né de la recherche même de la perfection, prive parfois ses Schubert et Schumann du frémissement sensuel qui rend leur musique si émouvante. Mais quel élan, quelle intelligence, quelle vie dans ces concertos pour piano de Bartók avec Abbado !

Maurizio Pollini a toujours consacré beaucoup de temps et d'énergie, en compagnie de Claudio Abbado, à rapprocher la musique des plus défavorisés, dans les usines, les hôpitaux, les prisons... Et, toute la gloire qu'il a conquise en jouant Chopin, il l'offre à la musique de son temps : il bataille pour Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Nono, Sciarrino. En signe de reconnaissance, Nono a dédié à Pollini et à Abbado *Como una ola de fuerza y luz*, pour soprano, piano, orchestre et bande magnétique (1972), ainsi que son « action scénique » *Au grand soleil d'amour chargé* (1975, 1978) ; il a dédié à Maurizio et à son épouse Marilisa Pollini sa pièce pour piano et bande magnétique *...sofferte onde serene...* (1976), que Maurizio Pollini a créée à Milan le 17 avril 1977. Pollini est également le dédicataire et le créateur, en 1977, de *Masse « Omaggio a Edgar Varèse »*, pour piano et orchestre, de

Copyrighted material

Giacomo Manzoni. Rares sont les pianistes qui ont l'audace et la passion de faire vivre les grandes partitions de leur temps. Au talent, et il est immense, Maurizio Pollini sait ajouter le courage.

Pierre BRETON

Bibliographie

E. Baroncini, *Maurizio Pollini*, Forte, Milan, 1988
S. Della Mura, *Maurizio Pollini il grande*, Ibiskos, Empoli, 2005
D. Fanning, « Maurizio Pollini : a Profile of the Celebrated Italian Pianist », in *The Gramophone*, vol. LXVI, pp. 1711-1712, 1989
J. Meyer-Josten dir., *Daniel Barenboim, Maurizio Pollini*, Litolff, Francfort-sur-le-Main, New York, 1980
E. Restagno dir., *Maurizio Pollini : ritratto di un artista*, Skira, Milan, 2003
A. Tubeuf, « Maurizio Pollini, il professore », in *Diapason*, n° 334, pp. 34-37, 1988.

Copyrighted material

Barbier de Séville (4 févr. 1931), Olympia des *Contes d'Hoffmann* (14 févr. 1931), Philine de *Mignon* (6 avr. 1931), *Lakmé* (19 févr. 1932), Amina de *La Somnambule* (16 mars 1932), Linda de *Linda di Chamouni* (1er mars 1934), la reine de Shemakha du *Coq d'or* (3 févr. 1937) et enfin Marie de *La Fille du régiment* (28 déc. 1940).

Indépendamment de ses saisons à New York, Lily Pons parut dans les autres grands théâtres lyriques d'Amérique, comme le Colon de Buenos Aires et surtout les opéras de San Francisco et de Chicago. À San Francisco, elle débuta aussi dans *Lucie* (le 17 oct. 1932) et y chanta jusqu'en 1952. C'est à San Francisco, le 5 octobre 1951, qu'elle chanta dans la *Traviata* pour la première fois. À Chicago, où elle parut le 27 novembre 1937 dans *Lakmé*, elle fit quatre saisons consécutives, en chantant également Lucie, Rosine et Gilda. En dehors de l'Amérique où se déroula presque toute sa carrière, Lily Pons vint à plusieurs reprises chanter à Paris : l'Opéra l'accueillit le 15 mai 1935 pour la première fois dans *Lucie de Lammermoor* et, deux jours plus tard, dans *Rigoletto* ; l'Opéra-Comique la fit venir le 10 avril 1946 pour chanter *Lakmé*. Au Covent Garden de Londres, Lily Pons vint, le 23 mai 1935, chanter Rosine du *Barbier*. C'est cependant le Metropolitan Opera qui fut, pendant près de trente années, le théâtre de ses plus grands triomphes. Elle est naturalisée américaine en 1940.

Le 20 mars l957, elle y chantait sa dernière *Lucia*, et sa dernière apparition dans ce théâtre prestigieux eut lieu le 14 décembre 1960, au cours d'un gala où elle chanta le grand air de Gilda de *Rigoletto*. En marge de sa carrière lyrique, Lily Pons tourna quelques films à Hollywood entre 1937 et 1940 comme *I Dream Too Much* (*Griseries*), T*hat Girl from Paris, Woman in Cage* et *Carnegie Hall*. Elle avait en 1938 épousé le chef d'orchestre André Kostelanetz. Ils restèrent mariés jusqu'en 1959.

Copyrighted material

Jacques GHEUSI

Copyrighted material

abandonnant progressivement le violon pour la baguette, il continue à se mettre au service des jeunes compositeurs dont, désormais, il révèle la musique avec des moyens plus importants.

L'année 1926 voit la création des Concerts Poulet, qui vont être le théâtre de cette « mission ». La première saison est consacrée à la musique de chambre et, dès 1927, les Concerts prennent une nouvelle dimension avec la création d'un orchestre symphonique.

Dans le contexte musical parisien des années 1920, la création de cet orchestre était indispensable pour répondre à un public qui reprenait goût aux problèmes artistiques et pour compenser la disparition des scènes parisiennes d'un animateur essentiel, Diaghilev, et de deux orchestres voués à la jeune musique, les Concerts Koussevitzky et Golschmann. Toutes ces raisons expliquent non seulement l'apparition des Concerts Poulet, mais aussi d'autres formations symphoniques (Concerts Straram et Siohan, Orchestre symphonique de Paris), dont la concurrence est un excellent stimulant. Parmi les œuvres que Gaston Poulet dirige en première audition, citons les suites de *L'Amour des trois oranges* et du *Pas d'acier* de Prokofiev, *Çançunik* de Florent Schmitt, le *Premier Concerto pour violon* de Milhaud. Il impose aussi bien Roussel et Caplet que les jeunes du groupe des Six ou Jacques Ibert, et, parmi les étrangers, Scriabine, Richard Strauss et Stravinski trouvent en lui un ardent défenseur.

Nommé directeur du conservatoire de Bordeaux (l932-1940), il partage ses activités entre ses concerts parisiens et l'Orchestre symphonique de Bordeaux, qu'il anime avec le même enthousiasme. En 1935, les concerts Poulet et Siohan fusionnent, première étape d'une série de difficultés matérielles qui conduisent à leur disparition progressive. C'est à la même époque que Gaston

Copyrighted material

PRESTI IDA (1924-1967)

L’une des plus prestigieuses guitaristes de l’histoire de la musique. Le nom d’Ida Presti est lié à celui d’Alexandre Lagoya, avec qui elle s’associa pour former un duo de guitaristes qui marqua un tournant dans l’évolution de l’art de cet instrument. Elle naquit à Suresnes (près de Paris), de mère italienne et de père français ; celui-ci lui enseigna la guitare et le piano. À l’âge de huit ans, elle donne son premier concert public ; à dix ans, elle se produit à la salle Pleyel, engagée par la société des concerts du Conservatoire. Sa carrière de guitariste internationale ne fait que commencer. Après avoir fait la connaissance de Lagoya, elle l’épouse en 1952 et ils fondent leur duo. En mars 1956, Fernand Oubradous dirige, à la salle Gaveau, le *Premier Concerto pour deux guitares et orchestre à cordes*, composé par Gontran Dessagnes. De nombreux compositeurs écrivent pour elle et pour son mari : Jean Wiener, Pierre-Petit, André Jolivet, Daniel-Lesur (*Élégie*), John Duarte, Fernande Fernandez Lavie (professeur de guitare au Conservatoire de Strasbourg). Ida Presti a aussi écrit plusieurs compositions pour son instrument, telles *Jardin dans Grenade*, *Guitare*, *Danse rythmique* (pour une seule guitare) et *Danse d’Avila*, *Sérénade*, *Étude*, *Valse* (pour deux guitares). Elle fut la première vice-présidente de l’Académie de guitare de Paris. Elle mourut subitement à l’âge de quarante-deux ans à Rochester (État de New York), alors qu’elle devait créer avec son mari, le 18 juin 1967, au festival de Strasbourg, sous la direction de Charles Münch, le *Concerto pour deux guitares* que leur avait dédié Henri Tomasi.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

Copyrighted material

Macbeth (1984). Il ne revient ensuite qu'en 1997, pour *Turandot* avant de se limiter au seul domaine du concert.

Parallèlement, il se produit avec l'Orchestre national de France et l'Orchestre de Paris, notamment en tournée. Hors de France, il est invité régulièrement par les principaux orchestres allemands, anglais et italiens. En 1982, avec Placidó Domingo, l'orchestre et les chœurs de la Scala de Milan, il enregistre la bande sonore des versions filmées de *Cavalleria rusticana* et *Paillasse*, réalisées par Franco Zeffirelli. De 1986 à 1991, il est premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Vienne, dont il reste ensuite chef honoraire. Le 13 juillet 1989, il dirige le spectacle d'inauguration de l'Opéra Bastille. Révolté par la montée en puissance du pouvoir des metteurs en scène, il s'éloigne progressivement de l'opéra et se consacre surtout au concert. De 1995 à 1998, il est chef invité d'honneur de l'Orchestre radio-symphonique de Stuttgart. En 2002, il commence une collaboration très régulière avec la Staatskapelle de Dresde. L'Orchestre philharmonique de Vienne l'invite à conduire son prestigieux concert du Nouvel An en 2008 ; aucun chef d'orchestre français n'avait jamais dirigé ce concert avant lui.

Le style de direction de Georges Prêtre repose principalement sur la couleur et l'enthousiasme. Quelle que soit l'esthétique de l'orchestre qu'il dirige, il parvient à créer une palette sonore transparente et d'un grand raffinement. Sa longue pratique du répertoire lyrique a peut-être infléchi chez lui la rigueur rythmique au profit d'une souplesse expressive et d'un excès de rubato qui lui ont été souvent reprochés. Mais sa démarche artistique est toujours exigeante et sincère ; elle ne cherche en rien à briller gratuitement. Depuis Charles Münch et Paul Paray, Georges Prêtre est probablement le seul chef d'orchestre français à avoir acquis une telle reconnaissance internationale. Les plus grands chanteurs se

Copyrighted material

sont produits sous sa direction, de Maria Callas et Montserrat Caballé à Régine Crespin et Mirella Freni, de Nicolaï Gedda et Placidó Domingo à Tito Gobbi et Nicolaï Ghiaurov.

Contrairement à la plupart de ses compatriotes, il n'a pas bâti sa carrière sur le seul répertoire français. Dans la fosse d'opéra, il a dirigé aussi bien Verdi et Puccini que Wagner et Richard Strauss. Naturellement, il a conduit tous les grands opéras de Berlioz, Bizet, Gounod, Massenet ou Debussy, sans oublier Poulenc. Dans le domaine symphonique, son approche a été la même : les orchestres allemands l'ont invité à diriger Brahms ou Richard Strauss aussi bien que Debussy ou Ravel. Il a été parmi les premiers chefs français à diriger les symphonies de Mahler. Son approche de la musique contemporaine a été plus sélective. S'il s'est toujours senti à l'aise avec des compositeurs relativement traditionnels, il a soigneusement évité tout modernisme excessif. II a dirigé les premières françaises du *Gloria* de Poulenc et de *Chronochromie* de Messiaen (1961) ; en premières mondiales, il a créé les *Sept Répons des ténèbres* (1963) de Poulenc, la *Symphonie n° 4* (1988) de Marcel Landowski ainsi que le *Concerto pour 15 solistes et orchestre* (1990) de Jean Françaix. Sa carrière discographique s'est déroulée principalement dans les studios de Pathé Marconi (devenu E.M.I. Classics), où il est entré en relation avec Poulenc, Maria Callas et Herbert von Karajan, notamment. Il a aussi enregistré pour R.C.A., ce qui lui a permis de diriger les orchestres symphoniques de Boston et de Chicago ; plus tard, c'est sous l'étiquette Erato qu'il est revenu au disque pour des enregistrements de musique française.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

PRICE LEONTYNE (1927-)

Introduction

Il fut un temps où, pour les artistes de couleur, la vie aux États-Unis n'était pas un chemin parsemé de roses, même pour ceux et celles qui se consacraient à des arts considérés comme « nobles », tel le chant classique. Ainsi, il fallut attendre 1955 pour qu'une cantatrice noire, la merveilleuse contralto Marian Anderson, se produise dans ce temple de l'art lyrique qu'est le Metropolitan Opera de New York – elle avait alors près de cinquante-huit ans. La soprano Leontyne Price appartient à la génération suivante et elle connut moins de difficultés pour imposer son talent dans son pays ; même si les questions raciales y étaient toujours d'actualité, elles n'empêchèrent pas son ascension fulgurante.

• Des débuts éclectiques

Mary Violet Leontyne Price naît dans la petite ville de Laurel (Mississippi), le 10 février 1927. Son goût pour la musique se manifeste de bonne heure – la légende veut qu'à trois ans elle donne déjà des « récitals » sur un piano-jouet ! –, et elle commence par étudier le piano ; mais sa voix est vite remarquée au sein de chorales et lors de fêtes locales, et, grâce à une riche famille de sa ville natale, elle obtient en 1949 une bourse pour étudier à la fameuse Juilliard School of Music de New York. C'est là qu'elle interprète pour la première fois un personnage d'opéra, celui d'Alice Ford dans *Falstaff* de Verdi.

Copyrighted material

Ses débuts internationaux ont lieu à Paris, en 1952 : Virgil Thomson l'a choisie pour la création locale de *Four Saints in Three Acts*, un opéra où flottent les accents des negro spirituals. Les mois qui suivent, et jusqu'en 1954, Leontyne Price acquiert une solide notoriété en interprétant Bess dans une tournée de la nouvelle production de *Porgy and Bess* de George Gershwin qui triomphe hors des États-Unis et qui passe en 1953 par Paris, où l'ouvrage est donné pour la première fois, au Théâtre de l'Empire. Porgy est incarné par son époux, la basse William Warfield, dont elle divorcera au début des années 1970. Dès 1955, elle apparaît à la télévision, pour la chaîne N.B.C., dans le rôle-titre de *Tosca* de Puccini ; suivront les rôles mozartiens de Pamina (*La Flûte enchantée*) et Donna Elvira (*Don Giovanni*). En 1957, à l'Opéra de San Francisco, elle participe (Madame Lidoine) à la création aux États-Unis de *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc, et incarne pour la première fois le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, où elle triomphe. On remarque déjà l'éclectisme de son répertoire. De même qu'elle se fait apprécier en concert, où elle interprète régulièrement des musiciens contemporains, comme Samuel Barber – dont elle a créé en 1953 le cycle des *Hermit Songs* –, mais également des negro spirituals, dans lesquels elle voit, comme bon nombre de ses collègues, l'expression la plus spontanée de la foi de son peuple. En 1958, elle signe un contrat avec la prestigieuse firme discographique R.C.A., pour laquelle elle enregistrera en exclusivité, à de rares exceptions près. Cette même année, elle chante *Aïda* aux Arènes de Vérone, sous la direction de Tullio Serafin.

• Le triomphe au Met

En 1958, remarquée par Herbert von Karajan, Leontyne Price débute à la Staatsoper de Vienne, dans le rôle de Pamina, avant d'y

Copyrighted material

interpréter cette Aïda avec laquelle elle avait fait sensation à San Francisco puis au Covent Garden de Londres, et qui restera son rôle le plus célèbre. Dès 1959, elle est l'invitée du festival de Salzbourg (*Missa Solemnis* de Beethoven sous la baguette de Karajan) ; elle y chantera une dernière fois en 1977, après y avoir remporté des triomphes avec Donna Anna de *Don Giovanni* (1960 et 1961) et Leonora du *Trouvère* de Verdi (1962 et 1963), toujours sous la direction de Karajan. L'actrice est très conventionnelle, mais elle subjugue son public par son tempérament, son physique et la beauté de son chant. Sa voix est longue, pulpeuse, brillante dans l'aigu, son timbre est opulent, et séduit par ce grain si particulier aux interprètes de couleur.

Sa carrière se développe à la vitesse de l'éclair, en Amérique du Nord comme à l'étranger : le Covent Garden de Londres (1958), la Scala de Milan (1962), l'Union soviétique (1964) l'acclament ; viendront ensuite l'Opéra de Berlin (1964), le Teatro Colón de Buenos Aires (1969). Le 27 janvier 1961, elle fait enfin son entrée au Metropolitan Opera de New York, où sa Leonora du *Trouvère*, aux côtés du ténor Franco Corelli (Manrico), reste dans les annales, marquée, au dernier rappel, par une ovation de plus de quarante minutes ! Pour l'inauguration de nouveau Met, au Lincoln Center, le 16 septembre 1966, elle a l'honneur d'incarner la reine d'Égypte lors de la création – très controversée à cause de la production de Franco Zeffirelli – de l'opéra *Antony and Cleopatra* de Samuel Barber.

Et puis elle revient à Paris, en 1968, au Palais-Garnier, cette fois, pour une Aïda donnée dans des décors poussiéreux qui déchaînent les foudres du public. C'est encore avec Aïda qu'elle fait ses adieux à la scène au Met, le 3 janvier 1985. Elle ne poursuit plus, dès lors, que son activité de récitaliste. Elle se produit au Carnegie Hall le

Copyrighted material

8 novembre 1987 lors du Aids Benefit Concert au profit de l'association Music for Life ; et les amateurs se souviennent de la formidable soirée à Carnegie Hall, donnée à l'occasion du centenaire de la salle, le 26 janvier 1991, la veille du trentième anniversaire des débuts au Met de cette cantatrice chérie du public, qui franchissait là une autre étape essentielle d'une vie professionnelle exceptionnellement riche. Leontyne Price a également consacré une partie de son temps à l'enseignement (notamment à la Juilliard School) ; en 2001, elle s'est produite au cours d'un gala à la mémoire des victimes du World Trade Center.

Le célèbre critique américain John Ardoin a écrit : « J'ai toujours cru que si la statue de la Liberté se mettait soudain à chanter, elle aurait la voix de Leontyne Price. » Une phrase qui s'applique magnifiquement à celle qui, pendant quatre décennies, fut l'un des plus glorieux symboles musicaux de son pays et qui a relevé un triple défi : venir de l'Amérique profonde, être noire et vouloir conquérir les scènes lyriques.

Michel PAROUTY

Bibliographie

R. BING, *5,000 Nights at the Opera*, Doubleday, Garden City (N.Y.), 1972

P. G. DAVIS, *The American Opera Singer : The Lives and Adventures of America's Great Singers in Opera and Concert, from 1825 to the Present*, Doubleday, New York, 1997

S. E. RUBIN, *The New Met in Profile*, Macmillan, New York, 1974

E. SOUTHERN dir., *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1982

J. B. STEANE, *Singers of the Century*, Amadeus Press, Londres, 1996 ; *The Grand Tradition : Seventy Years of Singing on Record*, C. Scribner's Sons, New York, 1974, 2e éd. Amadeus Press, Portland (Oregon), 1993

W. WARFIELD (avec A. MILLER), *William Warfield : My Music & My*

Copyrighted material

symphonique de la N.B.C. sous la direction d'Arturo Toscanini (1937-1942). En 1939, il fonde son propre quatuor à cordes, le Primrose String Quartet.

Puis sa carrière de soliste prend vite son essor. En 1944, il enregistre *Harold en Italie* de Berlioz sous la direction de Serge Koussevitzky, une version qui fait date dans l'histoire du disque (il gravera par la suite cette même œuvre avec sir Thomas Beecham puis avec Charles Münch). La même année, il commande à Béla Bartók un *Concerto pour alto* (il avait d'abord sollicité Igor Stravinski, qui refusa) : l'œuvre, achevée en esquisse mais pas totalement orchestrée à la mort du compositeur, sera terminée par Tibor Serly et créée par William Primrose le 2 décembre 1949 avec l'Orchestre symphonique de Minneapolis sous la direction d'Antal Dorati.

De 1955 à 1962, on le retrouve au sein du Festival Piano Quartet à Aspen (Colorado) ; puis il participe aux fameuses séances de musique de chambre organisées à l'université de Los Angeles par Jascha Heifetz, avec Arthur Rubinstein et Gregor Piatigorsky.

Dès 1942, l'enseignement occupe une place particulière dans la vie de William Primrose : au Curtis Institute de Philadelphie (1942-1951) ; à l'université de Californie du Sud, Los Angeles (1961-1965) ; à l'université de l'Indiana, Bloomington (1965-1972) ; puis à l'université de Tōkyō et à l'institut Suzuki de Matsumoto (à partir de 1972). À ces cours s'ajoutent de nombreuses « master-classes » qui font de Primrose une sorte de clé de voûte pour tout ce qui touche à la pédagogie de son instrument : la plupart des altistes des générations suivantes ont travaillé avec lui, l'essentiel de son apport consistant à former des instrumentistes exclusivement voués à l'alto. Au-delà de l'état d'esprit, c'est une technique différente qu'il

Copyrighted material

impose, liée aux dimensions de l'instrument, sensiblement supérieures à celles du violon, et une technique d'archet spécifique, excluant toute pression au profit de la souplesse latérale, le bras restant toujours en dessous de l'archet.

Outre le *Concerto* de Béla Bartók, devenu en quelques années l'une des pièces maîtresses du répertoire, Primrose a suscité le *Concerto pour alto, piano, instruments à vent et percussion* de Karl Amadeus Hartmann (1956), le *Concerto pour alto* de Quincy Porter (1948) ainsi que les *Lachrymae* pour alto et orchestre à cordes de Benjamin Britten (1976). Parmi les pages qu'il a créées figurent aussi des œuvres d'Edmund Rubbra, Iain Hamilton et Peter Racine Fricker. Ila joué successivement sur un Amati de 1600, sur un Andrea Guarnerius de 1697, qu'il jouait en alternance avec deux Stradivarius, le *Gibson* (1734) et le *MacDonald* (1700).

Primrose meurt à Provo (Utah), le 1er mai 1982.

Alain PÂRIS

Bibliographie

W. PRIMROSE, *Technique is Memory. A Method for Violin and Viola Players*, Londres, 1960 ; *Walk on the North Side* (*Memoirs of a Violist*), Brigham Young Univ. Press, Provo (Utah), 1978 / Y. MENUHIN & W. PRIMROSE, *Violon et alto*, trad. de l'anglais M.-S. Pâris, Hatier, Paris, 1978
D. DALTON,*Playing the Viola : Conversations with William Primrose*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1988.

Copyrighted material

RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)

Introduction

Compositeur appartenant à une génération « intermédiaire » de la musique russe, Rachmaninov incarne, à la suite de Tchaïkovski, un romantisme russe, à travers un style d'expression empreint d'une intense subjectivité, éloigné de la thématique historique et légendaire qui constitua le domaine privilégié de ses aînés – Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov. S'il est surtout connu pour ses œuvres pianistiques (concertos, préludes...), celles-ci ne doivent pas occulter des pages non moins remarquables de sa production orchestrale (trois symphonies, le poème symphonique *L'Île des morts*), de ses fresques chorales religieuses (liturgies, vêpres) et de ses nombreuses mélodies.

• Le compositeur russe

Sergueï Vassilievitch Rachmaninov naît à Oneg, dans la province de Novgorod, le 20 mars (ancien style ; 1er avril nouveau style) 1873. L'essentiel de sa formation musicale se passe à Moscou, où il est l'élève privé de Nikolaï Sergueïevitch Zverev pour le piano, et d'Anton Stepanovitch Arenski et de Sergueï Ivanovitch Taneïev en écriture musicale au Conservatoire. Ses débuts de compositeur sont encouragés par Tchaïkovski. Après des pièces pour piano et des mélodies écrites à la fin des années 1880, des œuvres plus significatives apparaissent : le poème symphonique *Prince*

Copyrighted material

Entre 1906 et 1910, Rachmaninov vit principalement à l'étranger, notamment à Dresde, où il compose sa *Deuxième Symphonie* et sa *Première Sonate pour piano*. En mai 1907, il participe avec d'autres musiciens russes (parmi lesquels Rimski-Korsakov, Glazounov et Scriabine) aux concerts russes qui sont organisés à Paris par Diaghilev. Ses tournées de virtuose l'emmènent à travers toute l'Europe (Berlin, Varsovie, Londres, Amsterdam) et aux États-Unis (automne de 1909, hiver de 1909-1910). Ses autres œuvres majeures de ces années sont le poème symphonique *L'Île des morts*, d'après le tableau d'Arnold Böcklin (1908-1909), et le *Troisième Concerto pour piano*, sommet de la difficulté pianistique. De retour en Russie, Rachmaninov se prend d'intérêt pour le chant religieux orthodoxe, dont l'esthétique est en pleine rénovation, avec un retour marqué aux sources nationales. Ses deux vastes cycles pour chœur a cappella – la *Liturgie de saint Jean Chrysostome* (1910) et, surtout, l'office des *Vêpres* (1915) –, composés pour d'importants effectifs vocaux, mais déployant des sonorités symphoniques, sont sans conteste des sommets du genre. Des dernières années pré-révolutionnaires datent les *Études-tableaux* pour piano opus 33 et 39 (1911 et 1916-1917), la *Deuxième Sonate pour piano*, de nombreuses séries de mélodies, et la cantate *Les Cloches*, d'après un poème de Konstantin Dmitrievitch Balmont (1913).

• L'interprète en exil

En décembre 1917, deux mois après la prise du pouvoir par les bolcheviks, Rachmaninov profite d'une tournée en Scandinavie pour émigrer. Il ne retournera jamais dans son pays, et passera les vingt-cinq dernières années de son existence entre l'Europe et les États-Unis. Sa vie matérielle s'organise rapidement, et sa renommée de virtuose hors pair lui apporte l'admiration et la fortune.

Copyrighted material

Bibliographie

S. Bertensson & J. Leyda, *Sergei Rachmaninoff, a Lifetime in Music*, Allen & Unwinn, Londres, 1965, nouv. éd. Indiana Univ. Press, Bloomington (Indiana), 2001
J.-M. Charton, *Les Années françaises de Serge Rachmaninov*, éditions de la Revue moderne, Paris, 1969
J.-E. Fousnaquer, *Rachmaninov*, collection Solfèges, Seuil, Paris, 1994
B. Martyn, *Rachmaninoff, Composer, Pianist, Conductor*, Scolar Press, Aldershot (G.-B.), 1990
G. Norris, *Rakhmaninov*, Dent, Londres, 1976
C. Poivre d'arvor, *Rachmaninov, ou la Passion au bout des doigts*, éditions du Rocher, Monaco, Paris, 1986
Rachmaninoff's Recollections, told to Oscar von Riesemann, Macmillan, New York, 1934
V. I. Seroff, *Rachmaninoff*, Simon and Schuster, New York, 1950 (trad. de l'anglais M. Bourdet-Pleville, *Rachmaninoff*, Robert Laffont, Paris, 1954)
A. J. & K. Swan, « Rachmaninoff. Personal Reminiscences », in *The Musical Quarterly*, vol. XXX, pp. 1-19 et 174-191, 1994
R. Threlfall & G. Norris, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*, Scolar Press, Londres, 1982.

Copyrighted material

1980 ; *AIS*, 1981), Gunther Schuller (*Concerto pour piano*, 1981), Arvo Pärt (*Passion selon saint Jean*, 1982), Isang Yun (*Concerto pour clarinette*, 1982), Heiner Goebbels (*Eislermaterial*, 1998), Jean-Claude Risset (*Escalas*, 2002), Pascal Dusapin (*Exeo*, 2003), Georg Friedrich Haas (*Concerto pour violoncelle et orchestre*, 2004 ; *Concerto Grosso n° 1*, 2014), Friedrich Cerha (*Momente*, 2006), Mauricio Kagel (*In der Matratzengruft*, 2009), Tristan Murail (*Le Désenchantement du monde*, 2012), Philippe Manoury (*Concerto pour deux pianos*, 2013)...

Plusieurs formations de musique de chambre sont issues de ses rangs, notamment le Nonetto de Munich et le Quatuor Koeckert (Koeckert Quartett), fondé par Rudolf Koeckert et constitué autour du premier violon solo de l'orchestre.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Visconti ; il succède à Giuseppe Di Stefano, qui incarnait le personnage depuis l'année précédente. La grande scène italienne – pour laquelle il assurera près de 270 représentations – réunit en 1957 cette prestigieuse équipe pour conduire *Anna Bolena* de Donizetti au triomphe : il y incarne Percy. La même année, il chante pour la première fois à la Staatsoper de Vienne (Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini), inaugurant une collaboration qui durera plus de vingt ans.

Gianni Raimondi s'illustre aussi bien dans Verdi – Alfredo, le Duc de Mantoue, Riccardo (*Un Ballo in maschera*) – que dans Puccini avec Cavaradossi (*Tosca*) et Pinkerton (*Madama Butterfly*). Il se joint à Joan Sutherland pour faire revivre de grandes partitions rossiniennes : *Mosè in Egitto* (rôle d'Amenofi, 1958) et *Semiramide* (rôle d'Idreno, 1962). En 1963, il remplace à Vienne Giuseppe Di Stefano dans le rôle de Rodolfo de *La Bohème* que dirige Herbert von Karajan. Le grand chef d'orchestre l'invitera à de nombreuses reprises et le retiendra pour figurer, au côté de la Mimì de Mirella Freni, dans le film consacré à cet opéra réalisé par Franco Zefirelli (1965). La soirée du 29 septembre 1965 voit les débuts simultanés de Gianni Raimondi et de Mirella Freni au Metropolitan Opera de New York, toujours dans les deux principaux rôles de *La Bohème*.

À l'apogée de son parcours musical, Gianni Raimondi se distingue par la vaillance de ses aigus, la chaleur de son timbre, la sûreté de son goût et la sobriété de son style. Brillant défenseur du bel canto romantique, il appartient sans conteste à l'élite des ténors légers de son temps. Les années 1970 voient son répertoire s'étendre à Pollione (*Norma* de Bellini) et Gennaro (*Lucrezia Borgia* de Donizetti, où il côtoie Leyla Gencer et Montserrat Caballé) ainsi qu'à de nouveaux Verdi (Carlo dans *I Masnadieri*, Arrigo dans *I vespri siciliani*, Gabriele Adorno dans *Simon*

Copyrighted material

RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)

Introduction

Considéré comme le plus grand flûtiste du xxe siècle, le Français Jean-Pierre Rampal ne s'est pas contenté de porter l'art de son instrument à un niveau jamais atteint : poursuivant l'œuvre de Paul Taffanel (1844-1908), Philippe Gaubert (1879-1941) et Marcel Moyse (1889-1984), fondateurs de l'école française de flûte, il a largement contribué à faire de celle-ci un instrument soliste en la sortant de l'anonymat de l'orchestre où elle avait sommeillé durant deux siècles.

• L'esprit Rampal

Né à Marseille le 7 janvier 1922, Jean-Pierre Louis Rampal travaille la flûte avec son père, Joseph Rampal, flûte solo à l'Orchestre de Marseille et professeur au conservatoire de cette ville. Le 16 juillet 1941, il donne son premier récital professionnel, au côté du pianiste Pierre Barbizet. Il entre en 1943 au Conservatoire de Paris, dans la classe de Gaston Crunelle – qui comptera également parmi ses élèves James Galway –, où il remporte un premier prix de flûte cinq mois après son admission.

En 1945, il abandonne ses études de médecine, entamées en 1941, pour se consacrer entièrement à la musique. Il fonde cette même année 1945 le Quintette à vent français. Flûte solo à l'orchestre de l'Opéra de Vichy (1946-1950) puis à l'orchestre de

Copyrighted material

Bibliographie

J.-P. RAMPAL, *La Flûte*, Denoël, Paris, 1978 ; *Musique, ma vie : Mémoires*, Calmann-Lévy, Paris, 1991 (traduction de *Music, My Love*, Random House, New York, 1989)
D. VERROUST, *Jean-Pierre Rampal : un demi-siècle d'enregistrements (de 1946 à 1992)*, La Flûte traversière, Paris, 1991 (discographie commentée).

Copyrighted material

RATTLE SIMON (1955-)

Introduction

Il aura fallu à peine vingt ans au Britannique Simon Rattle pour s'imposer comme la figure marquante de la direction d'orchestre de sa génération, vingt ans passés presque exclusivement à la tête d'un seul orchestre, le City of Birmingham Symphony Orchestra. Cette carrière, construite sur l'approfondissement et la continuité du travail, a été consacrée par sa nomination de chef permanent et de directeur artistique de l'Orchestre philharmonique de Berlin à partir de la saison 2002-2003, où il a succédé à Claudio Abbado.

• De Birmingham à Berlin

Simon Denis Rattle, né à Liverpool le 19 janvier 1955, étudie le piano et la percussion avant de s'intéresser à la direction d'orchestre : il fonde et dirige le Liverpool Sinfonia (1970-1972) tout en étudiant à la Royal Academy of Music de Londres (1971-1974). En 1974, il remporte le premier prix au Concours international de direction d'orchestre John Player : à la clé, un engagement de chef assistant au Bournemouth Symphony Orchestra et au Bournemouth Sinfonietta (1974-1976). En 1977, il débute au festival de Glyndebourne, où il dirige *La Petite Renarde rusée*, de Leoš Janáček, et devient chef assistant du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et du B.B.C. Scottish Symphony Orchestra à Glasgow, postes qu'il occupera jusqu'en 1980. Il se produit pour la première fois à la tête d'une phalange américaine en 1979, avec

Copyrighted material

l’Orchestre philharmonique de Los Angeles, dont il sera, de 1981 à 1994, premier chef invité.

En 1980, Simon Rattle devient, à vingt-cinq ans, chef principal et conseiller artistique du City of Birmingham Symphony Orchestra, qui va devenir, sous sa baguette, l’un des meilleurs orchestres britanniques. Avec lui, cet orchestre fondé en 1920 mais jusqu’alors sans rayonnement international effectue ses premières tournées en Extrême-Orient et en Amérique du Nord. Simon Rattle brise l’académisme de ses programmes, élargit son répertoire à des œuvres rarement jouées et à la musique contemporaine, tout en pratiquant ouvertement le mélange des genres : ainsi, dans le disque *Classic Ellington*, il n’hésite pas à diriger le City of Birmingham Symphony Orchestra auquel se sont joints des musiciens de jazz renommés – Lena Horne, Clark Terry, Joshua Redman... – dans des arrangements de morceaux du Duke effectués par Luther Henderson.

Simon Rattle est fait commandeur de l’Ordre de l’Empire britannique en 1987 et il est anobli en 1994. En quelques années, il s’est affirmé comme le modèle d’une nouvelle approche de la direction d’orchestre, que toutes les grandes phalanges du monde cherchent à s’attacher. Mais il préférera rester fidèle, jusqu’en 1998, au City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il est devenu en septembre 1990 directeur musical. En 1985, il fait ses débuts à l’English National Opera (avec *Kátia Kabanová*, de Janáček) et, en 1990, à Covent Garden (avec *La Petite Renarde rusée*). Dès 1993, il est invité à diriger chaque saison la plus traditionnelle des formations symphoniques, l’Orchestre philharmonique de Vienne, première étape d’une irrésistible montée en puissance. Sa nomination à Berlin émane directement de l’orchestre, qui a souhaité entrer dans une ère nouvelle sous sa direction.

Copyrighted material

Simon Rattle a pris la direction du festival de Pâques de Salzbourg à partir de la saison 2003. Au festival d'Aix-en-Provence, il a entrepris en 2006, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, un cycle de *La Tétralogie* de Wagner, mise en scène par Stéphane Braunschweig.

• La troisième voie

Rares sont les chefs qui possèdent un répertoire aussi large et diversifié : Simon Rattle s'intéresse à l'interprétation de la musique de l'âge classique sur instruments anciens et travaille régulièrement avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment à partir de 1992 ; il est aussi conseiller artistique du Birmingham Contemporary Music Group (B.C.M.G.) et travaille dès le milieu des années 1970 avec le London Sinfonietta, deux ensembles qui se consacrent au répertoire du XXe siècle. Dans ses programmes, Mozart voisine avec Szymanowski ou Gershwin, Beethoven côtoie John Adams et Chostakovitch. Simon Rattle a montré que l'interprétation des chefs-d'œuvre du romantisme allemand et autrichien pouvait connaître un autre éclairage ; discernant une impasse dans la tradition perpétuée par les grands chefs germaniques détenteurs de l'héritage du XIXe siècle, il a su trouver, entre la rigueur scientifique d'un Boulez et la lecture néo-baroqueuse d'un Gardiner ou d'un Norrington, une troisième voie, celle de la synthèse, qui consiste à valoriser et à actualiser les qualités et les traditions des plus grands orchestres du monde, sans devoir recourir à des orchestres spécialisés.

La liste des compositeurs dont Simon Rattle a créé des œuvres constitue un reflet de sa très grande curiosité intellectuelle : John Adams, George Benjamin, Alexander Goehr, Sofia Goubaïdoulina, HK Gruber, Hans Werner Henze, Robin Holloway, Oliver Knussen,

Copyrighted material

ibid., 2002.

Copyrighted material

REBROFF IVAN (1931-2008)

Chanteur et acteur allemand. De son vrai nom Hans-Rolf Rippert, il naît à Spandau, un district de Berlin, le 31 juillet 1931. Il effectue des études de piano, de violon et de chant à Hambourg (1951-1959) et adopte en 1953 son nom de scène, Ivan Rebroff. Il commence par se produire dans des opéras (Don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini, rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, le Baron Ochs du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss). De stature imposante mais sans ascendance russe avérée, il adopte un look de cosaque – barbe drue, manteau ample, toque de fourrure – et devient célèbre pour ses interprétations de chants de Noël et de chansons traditionnelles russes, comme *Kalinka*, *Les Nuits de Moscou* ou *Les Yeux noirs*. Baryton-basse mettant à profit un registre d'une étendue exceptionnelle – plus de quatre octaves et demie, ce qui lui vaut de figurer dans le *Livre Guinness des records* –, il devient une vedette internationale avec le triomphe, en 1968 au Théâtre Marigny, à Paris, de la comédie musicale *Un violon sur le toit* – adaptation française de *Fiddler on the Roof* de Jerry Bock et Sheldon Harnick –, dans laquelle il tient le rôle du laitier Tevye, interprétant notamment *Ah ! si j'étais riche*. Il aurait interprété 1 476 fois ce rôle. Chantant en russe, en allemand, en français, en anglais ou en afrikaans, il a reçu un total de quarante-neuf disques d'or. Il meurt à Francfort-sur-le-Main le 27 février 2008.

E.U.

Copyrighted material

REINER FRITZ (1888-1963)

Au milieu du XXe siècle, une série de chefs d'orchestre hongrois de grand talent vont émigrer aux États-Unis, où ils contribueront à jeter les bases d'une vie symphonique de haut niveau. Fritz Reiner fut l'un des premiers à faire ce parcours, avant ses compatriotes George Szell, Eugene Ormandy et Antal Dorati.

Fritz Reiner naît à Budapest le 19 décembre 1888. À l'Académie Franz-Liszt de sa ville natale, il étudie le piano avec István Thomán et Béla Bartók, et la composition avec Hans Koessler. Il donne son premier concert à l'âge de treize ans, en jouant la partie soliste d'un concerto pour piano de Mozart. Il fera également des études juridiques. Mais le compositeur Leó Weiner l'a convaincu de se consacrer à la direction d'orchestre. Reiner est engagé comme répétiteur au Népszínház-Vígopera de Budapest, où il débute dans *Carmen* en 1909, en remplaçant au pied levé un chef d'orchestre malade. En 1910 et 1911, il dirige au Landestheater de Laibach (aujourd'hui Ljubljana, en Slovénie), où il donne notamment la première locale de *Parsifal*. De 1910 à 1914, il dirige au Népopera de Budapest. En 1914, il est nommé directeur musical de la Staatskapelle de Dresde, qui assure également les services de la Hofoper de Dresde, où il débute en dirigeant la *Tétralogie* de Wagner sans la moindre répétition. Il restera à Dresde jusqu'en 1921. C'est là qu'il découvre la musique de Richard Strauss, dont trois grands opéras ont été créés sur la scène de la Hofoper : *Salomé*, *Elektra*, *Le Chevalier à la rose* ; il a l'occasion de les diriger régulièrement. C'est lui qui est au pupitre pour la première allemande de *La Femme sans ombre*, le 23 octobre 1919. Il est

Copyrighted material

faire de cet orchestre l'une des plus belles phalanges du monde. La perfection d'exécution est alors une réalité, avec une sonorité brillante et incisive devenue depuis le standard américain en la matière. Son caractère impitoyable, son refus du compromis constituent l'envers d'une légende truffée d'anecdotes qui révèlent une personnalité difficile, dotée d'une sensibilité masquée mais aussi d'un charisme indéniable. Reiner meurt à New York le 15 novembre 1963 après avoir contracté une pneumonie pendant les répétitions du *Crépuscule des dieux* au Met.

Comme tous les chefs hongrois, Reiner fut un des défenseurs et propagateurs de la musique de Bartók, mais son répertoire de prédilection tournait autour de Wagner et de Richard Strauss. Ses enregistrements de symphonies de Beethoven et de Brahms restent des références par leur exigence, la précision, le sens de la pulsation rythmique et de la couleur qu'il a su y insuffler. Il dirigeait avec une grande économie de moyens, développant une étonnante communication par les yeux et l'expression du visage. Peu attiré par la musique de son temps, il a néanmoins créé quelques partitions importantes : *Hymn to Apollo* d'Arthur Bliss (1927, œuvre qui lui est dédiée), *Threnody* de Paul Creston (1938), *Danses et airs antiques*, suite n^{0} 2, d'Ottorino Respighi (1924), l'opera buffa *Amelia al ballo* de Gian Carlo Menotti (1937), sans oublier le *Concerto pour deux pianos*, version avec orchestre de la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók (1943). Fritz Reiner a composé quelques œuvres de musique de chambre ainsi que des lieder.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. HART, *Fritz Reiner : a Biography*, Northwestern University Press,

Copyrighted material

Evanston, Illinois, 1994.

Vidéographie

Le DVD vidéo *The Art of Conducting. Great Conductors of the Past*, vol I (Warner), présente seize des plus grands chefs du XXe siècle, parmi lesquels Fritz Reiner.

Discographie sélective

L'art de Fritz Reiner peut être apprécié à travers la série d'enregistrements qu'il a réalisés à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago pour la firme R.C.A. et qui ont pour la plupart été transférés sur CD. On mentionnera plus particulièrement :
B. Bartók, *Concerto pour orchestre* (enregistré en 1955), *Musique pour cordes, percussion et célesta* (enregistré en 1958)
L. Van Beethoven, *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1959) ; *Septième Symphonie* (enregistré en 1955)
J. Brahms, *Troisième Symphonie* (enregistré en 1957)
C. Debussy, *La Mer* (enregistré en 1960)
M. P. Moussorgski-M. Ravel, *Tableaux d'une exposition* (enregistré en 1957)
W. A. Mozart, *Symphonie n° 39* (enregistré en 1955) ; *Symphonie n° 40* (enregistré en 1955)
O. Respighi, *Les Pins de Rome* (enregistré en 1959) ; *Les Fontaines de Rome* (enregistré en 1955)
N. A. Rimski-Korsakov, *Schéhérazade* (enregistré en 1960, avec Sidney Harth, violon)
R. Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra* (enregistré en 1954) ; *Une vie de héros* (enregistré en 1954) ; *Burleske* (enregistré en 1957, avec Byron Janis, piano) ; *Le Bourgeois gentilhomme*, suite (enregistré en 1956) ; *Le Chevalier à la rose*, suite de valses (enregistré en 1957) ; *Don Juan* (enregistré en 1954).

Copyrighted material

RETHBERG ELISABETH (1894-1976)

Cette soprano wagnérienne « blonde » (Elisabeth de *Tannhäuser*, Elsa de *Lohengrin*, Sieglinde de *La Walkyrie*, Eva des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*) sut conquérir, grâce à ses Verdi (Leonora d'*Il Trovatore* et de *La Forza del destino*, Amelia d'*Un ballo in maschera* et de *Simon Boccanegra*, Desdemona d'*Otello*), l'implacable Toscanini. Sans doute parce qu'à la redondance italienne elle préférait la linéarité instrumentale, à l'extraversion la pudeur insinuante. Son Amelia Grimaldi, dans les *Simon Boccanegra* légendaires de 1935 et 1939, demeure le témoignage le plus accompli de son art. Pareille fluidité de l'émission, pareil velouté du timbre joints à une telle égalité de ligne appartiennent à un passé révolu. Tous les rôles majeurs du compositeur italien auront trouvé, dans cette chanteuse à l'extrême sensibilité, un instrument de rêve. L'Europe saura la fêter, y compris Paris, où elle affronta la Brünnhilde de *La Walkyrie* en 1930 avant Elisabeth et Aïda. De trop rares disques témoignent assez mal de cet art si ardemment discret, tel le duo d'*Aïda* qu'elle grava avec le ténor Giacomo Lauri-Volpi.

De son véritable nom Lisbeth Sättler, Elisabeth Rethberg, née le 22 septembre 1894 à Schwarzenberg, prés de Zwickau, en Saxe, est morte le 6 juin 1976 à Yorktown Heights (N.Y., États-Unis).

Jean CABOURG

Copyrighted material

REVOIL FANELY (1906-1999)

La voix cristalline de soprano léger de Fanely Revoil s'adaptait merveilleusement à l'opérette et à l'opéra-comique, genres dont cette cantatrice française fut l'une des étoiles.

Originaire de Marseille, où elle naît le 25 septembre 1906 (par coquetterie, elle devait par la suite se rajeunir de quatre ans), elle y commence ses études musicales au conservatoire avant de « monter » à Paris, où elle étudie le chant avec la soprano française Germaine Martinelli. Elle débute sur scène à Nîmes et à Mulhouse, au début des années 1930, avant de triompher à l'Opéra-Comique dans des ouvrages comme *Le Testament de tante Caroline* d'Albert Roussel, qu'elle crée en 1936, dans le rôle de Lucine, *L'Étoile* d'Emmanuel Chabrier (1941), *Véronique* d'André Messager, *Ciboulette* de Reynaldo Hahn ou *Fragonard* de Gabriel Pierné (1946), ces deux derniers à l'occasion de leur entrée au répertoire de la salle Favart. Au Châtelet, elle redore le blason de l'opérette, un genre alors en mal de renouveau : elle crée en 1948 *La Maréchale Sans-Gêne* de Pierre-Petit, qu'elle jouera plus de trois cents fois ; on la retrouve ensuite dans *Rose Marie* de Rudolf Friml. Elle chante également sur la scène de la Porte-Saint-Martin à Paris et fait quelques apparitions en Grande-Bretagne, à Londres et à Édimbourg notamment. Mais sa carrière demeure essentiellement française.

En 1958, elle est nommée professeur d'art lyrique au conservatoire de Versailles avant de devenir titulaire de la classe d'opérette au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Copyrighted material

RICCI RUGGIERO (1918-)

Le violoniste américain Ruggiero Ricci passa maître dans l'art d'interpréter l'œuvre de Niccolò Paganini, en particulier les fameux *Vingt-Quatre Caprices pour violon seul*.

Ruggiero Ricci naît le 24 juillet 1918 à San Francisco dans une famille de musiciens. Il suit dès son enfance les cours de Louis Persinger. Il donne son premier concert à San Francisco à l'âge de dix ans. Il étudie ensuite avec Michel Piastro et Georg Kulenkampff, puis fait une tournée en Europe en 1932. Élève de Paul Stassevitch de 1933 à 1937, il devient un virtuose accompli maîtrisant les morceaux de bravoure du répertoire du XIXe siècle. Il se produit régulièrement en Europe et en Amérique, avec son Guarneri del Gesù de 1734. Il a créé le *Concerto pour violon* d'Alberto Ginastera (avec l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Leonard Bernstein, 1963) et le *Concerto pour violon* de Gottfried von Einem (avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Seiji Ozawa, 1970), et fait découvrir le *Concerto n° 4* de Paganini au public américain (1971). Il enseigne à l'université d'Indiana de 1970 à 1973, à la Juilliard School de New York de 1975 à 1980, à l'université du Michigan à Ann Arbor, de 1982 à 1988. Après de nombreuses tournées internationales, il se retire de la scène musicale en 2003, et se consacre alors à des *master classes*. Il meurt le 5 août 2012 à Palm Springs (Californie).

Copyrighted material

Ruggiero Ricci. *Le violoniste américain Ruggiero Ricci, ici en jeune prodige, est devenu un interprète sans pareil de l'œuvre de Niccolò Paganini.*

E.U.

Copyrighted material

Richter jouait tout, mais il pouvait tout jouer. Jamais un pianiste n'a eu une maîtrise aussi naturelle de la vitesse, de l'intensité, de la couleur (il dit avoir été influencé par la peinture : Robert Falk, Mondrian, Malevitch ; Richter était peintre). Mais, constamment immolée au profit de la seule musique, cette maîtrise ne paraît pas ou plus exister. La virtuosité chez Richter est un strict moyen d'expression, jamais une performance physique. Et même si l'œuvre lui semble l'exiger, il ira au-delà de ses possibilités, en d'invraisemblables prises de risques. En outre, victime vers la fin de sa vie de trous de mémoire, Richter jouera avec la partition devant les yeux. De ce fait, il supprimera le corps à corps avec le piano et, par là même, toute tentation de théâtralité, de narcissisme, de complaisance physique ou sonore.

Mais il n'y a pas que la virtuosité. Là où Richter est peut-être le plus impressionnant, c'est dans l'art d'habiter des musiques minimalistes, impalpables, à la limite du silence. Qu'on écoute ses Debussy, ses Mozart ou, mieux encore, l'andantino de la sonate en *sol* de Schumann : pas un son blanc ou détimbré, pas une note morte, mais une continuité de ligne, un souffle qui ne sont qu'aux plus grandes cantatrices et qui montrent le Richter chef d'opéra.

Art de grand vocaliste et de grand coloriste certes, mais aussi art de directeur et d'organisateur. « Richter, a écrit le musicologue Patrick Szersnovicz, révèle dans n'importe quel morceau un *être vivant* dont chaque détail, chaque voix, chaque impulsion se justifie par référence à *l'ensemble*. Le cliché d'un Sviatoslav Richter qui se perdrait dans l'épisodique, sacrifiant l'unité et la cohérence à l'émotion du moment, est absurde. Sur tous les points de rubato, de continuité de structure, de proportionnalité des moyens pianistiques et modulatoires, de conduite du mélo, d'utilisation *organique* des reprises (systématiques dans Schubert, contrairement à la tradition),

Copyrighted material

Richter ne semble sacrifier à la *stratégie de l'instant* – qui donne à son jeu cet élan exceptionnel – que pour mieux exalter le sens global de l'œuvre. »

On comprendra mieux que la réunion de ces exceptionnelles qualités fasse de Richter, mort à Moscou le 1er août 1997, un artiste unique dans l'histoire du xxe siècle. Dans le domaine du piano, on ne voit pas trop à qui le comparer ou l'associer, si ce n'est à Arrau ou à Serkin pour une même hauteur de vue, une même intransigeance, une même incandescence dans la recréation. Mais, pour l'étendue de la culture, l'humilité et l'effacement face à l'œuvre, la remise en question permanente de soi, c'est plutôt du côté de Furtwängler, de Heifetz, de Fischer-Dieskau qu'il faudrait regarder : artistes absolus, monumentaux, quasi mythifiés de leur vivant mais n'ayant pas d'autre ambition avouée que d'être de grands et scrupuleux serviteurs de la musique.

Philippe DULAC

Bibliographie

G. Egert, *Svjatoslav Richter : Mit 27 Abbildungen*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1966

J. Hunt, *Sviatoslav Richter : Pianist of the Century*, John Hunt, Londres, 1999

H. Lansiaux & G. Proust, *Sviatoslav Richter Portraits : 30 ans de fêtes musicales à la grange de Meslay*, éd. de la Nouvelle République, Tours, 1994

J. Meyer-Josten, *Svjatoslav Richter*, Henry Litolff's Verlag-C. F. Peters, Francfort-sur-le-Main-New York, 1981

J. I. Milstein dir., *Sviatoslav Richter. Genio e regolatezza. Conversazione sulla musica*, Pagano, Naples, 1998

B. Monsaingeon dir., *Richter. Écrits, conversations*, Van de Velde-Arte éditions-Actes sud, Fondettes-Paris-Arles, 1998

H. Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Praeger, New York, 1973 (trad. du russe par K. A. Leibovitch)

F. Schwarz & J. Berrie, « Sviatoslav Richter, a Discography », in

Copyrighted material

Recorded Sound, nº 84, 1983
V. TCHEMBERDJI, *Sviatoslav Richter : chronique d'un voyage en Sibérie*, Alinéa, Aix-en-Provence, 1990 (trad. du russe par A. Berelowitch)
A. TUBEUF, « Sviatoslav Richter : la diagonale du génie », in *Diapason*, nº 389, 1993 (discographie établie par F. Drésel).

Copyrighted material

RIDDERBUSCH KARL (1932-1997)

Basse allemande, spécialiste des rôles wagnériens. Il étudie le chant avec Clemens Kaiser-Breme à la Folkwangschule de Essen. Découvert par Rudolf Schock, il débute au théâtre municipal de Münster en 1961 (Philippe I, le Commandeur, Mathis) et chante ensuite à Essen (1962-1965) et à la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf (1965, Sparafucile, Boris, Hunding). De 1967 à 1977, il chante à Bayreuth les rôles de Henry l'Oiseleur, Fasolt, Pogner, Hunding, Fafner, Hans Sachs, Daland, Titurel, Hagen et le Roi Marke. On le voit à l'Opéra de Paris (Marke, 1967 ; Ochs, 1978). Il rompt avec Bayreuth en 1977, marquant ainsi son désaccord avec la conception du *Ring* de Chéreau et Boulez. L'Opéra de Vienne lui confère en 1978 le titre de Kammersänger. Habitué du festival de Pâques de Salzbourg à partir de 1968, il se produit sur les plus grandes scènes lyriques du monde.

E.U.

Copyrighted material

Couperin qui vaille, telles sont les évidentes qualités qui ont permis au musicien d'exprimer sa fine sensibilité dans le plus vaste répertoire.

« Le caractère principal du clavecin ? La subtilité ! Mais il a été difficile aux oreilles habituées aux déferlements dynamiques du piano de retrouver cette délicatesse. » Subtilité, délicatesse : Scott Ross ne pouvait mieux brosser son autoportrait.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)

Introduction

La gloire d'incarner de manière quasi exclusive, pour un très vaste auditoire qui s'étend bien au-delà du cercle restreint des mélomanes, le génie d'un instrument et les enchantements de la musique « classique » n'est offerte qu'à des personnalités d'exception. Rares en effet sont les musiciens qui, comme le violoncelliste et chef d'orchestre Mstislav Rostropovitch, ont connu une célébrité universelle. Rejetés dans l'ombre les sortilèges de l'école française – pourtant illustrée, depuis Maurice Maréchal (1892-1964), par des étoiles de première grandeur comme Pierre Fournier, Maurice Gendron, André Navarra ou Paul Tortelier –, ignorée la dimension d'un Siegfried Palm (1927-2005) qui tout autant que lui a œuvré avec ténacité pour défendre la musique de son temps et renouveler le répertoire, éclipsées des individualités aussi fortes que celles de Gregor Piatigorsky, Mikhail Khomitzer, Janos Starker, Daniil Shafran ou Sviatoslav Knouchevitsky...

Les causes de cette domination sont multiples. Après s'être longtemps accommodé du régime soviétique – dont il fut l'un des privilégiés –, Mstislav Rostropovitch a publiquement rompu avec lui et pris la défense des dissidents, faisant preuve d'un indéniable courage personnel. L'exil qui s'ensuivit lui conféra l'aura qui émane des victimes injustement frappées. Les milieux musicaux, conquis par son obstination à susciter des œuvres nouvelles, et les médias, séduits par une personnalité naturellement chaleureuse et expansive,

Copyrighted material

ne tardèrent pas à en faire une vedette. Quant au public, il fut littéralement subjugué par la fougue de l'interprète et la perfection de sa technique. Sans conteste l'un des plus importants violoncellistes de la seconde moitié du xxe siècle, Mstislav Rostropovitch a exercé une influence majeure sur une génération entière d'instrumentistes.

• Des honneurs à la dissidence

Fils et petit-fils de violoncelliste – son père, Leopold, ancien élève de Pau Casals, enseigne l'instrument à Moscou –, Mstislav Leopoldovitch Rostropovitch naît à Bakou, en Azerbaïdjan, le 27 mars 1927. Sa mère, Sofia Nikolaïevna Fedotov, est pianiste. C'est avec elle qu'il apprend le piano dès l'âge de cinq ans et avec son père qu'il prolonge la tradition familiale du violoncelle. À huit ans, il entre à l'Institut d'État Gnesin d'éducation musicale de Moscou ; de 1943 à 1948, il étudie, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, le violoncelle – avec Semyon Matveïevitch Kozoloupov – et la composition, avec Vissarion Iakovlevitch Chebaline et Dmitri Chostakovitch. Le premier concert public du jeune violoncelliste date de 1940 : il interprète le *Concerto pour violoncelle* de Saint-Saëns avec l'Orchestre de Slaviansk, en Ukraine. Il remporte en 1945 la médaille d'or au concours général de Moscou. En 1947 et 1949, il est lauréat des concours internationaux de Prague et de Budapest. En 1950, il remporte, ex aequo avec Daniil Shafran, le premier prix du concours de Prague. Cette même année, il reçoit le prix Staline – la plus haute distinction existant en Union soviétique – et commence à enseigner le violoncelle ainsi que la contrebasse au Conservatoire de Leningrad. Il est nommé en 1956 professeur de violoncelle au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Sa réputation commence à s'étendre, et il épouse en 1955 la star du Bolchoï, la soprano Galina Pavlovna

Copyrighted material

Vichnievskaia. Il accompagnera souvent au clavier, dans un répertoire de mélodies russes, celle qui sera la compagne de toute une vie.

Rostropovitch pratique assidûment la musique de chambre en compagnie de Leonid Kogan, Emil Guilels, Rudolf Barchaï, Sviatoslav Richter. La carrière internationale du violoncelliste, amorcée dès 1956 par des tournées en Grande-Bretagne et aux États-Unis avec des partitions qui lui sont dédiées, ne prend véritablement son essor qu'en 1964, avec un premier concert en République fédérale d'Allemagne ; le prix Lénine lui est alors décerné. En 1966, il est nommé « artiste du peuple de l'U.R.S.S. ». Rostropovitch tient alors le rôle d'ambassadeur officiel de la musique soviétique en Occident. La direction d'orchestre et l'opéra l'attirent. Il dirige *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Bolchoï en 1969 (Galina Vichnievskaia tient le rôle de Tatiana). Mais bientôt ses relations avec les autorités soviétiques se gâtent. « Slava » se range en 1970 du côté d'Alexandre Soljénitsyne et, au nom de la liberté d'expression, lui offre l'asile dans sa datcha. À l'instar d'un Pau Casals protestant contre le régime du général Franco, Rostropovitch quitte sa patrie en 1974, suivi peu après par son épouse, sans espoir de retour.

Alors qu'il prend le parti d'Andreï Sakharov, il est déchu en 1978 de sa nationalité « pour actes portant systématiquement préjudice à l'Union soviétique ». Le renom du soliste se répand rapidement dans le monde occidental. Ses nouveaux partenaires sont maintenant Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Itzhak Perlman, Jean-Pierre Rampal, Anne-Sophie Mutter, Rudolf Serkin, Isaac Stern, Yehudi Menuhin... Les plus grands chefs – Adrian Boult, Eugene Ormandy, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Bernard Haitink, Serge Baudo, Evgueni Svetlanov,

Copyrighted material

(1968) – et de la *Sonate pour violoncelle et piano* de Chopin avec Martha Argerich. Il reste bien entendu irremplaçable dans les œuvres écrites sur mesures à son intention. De nombreuses bandes de concerts pour la radio restituent dans toute sa vérité un tempérament explosif que survolte la présence du public. Avec le temps, bien sûr, la main se fait moins sûre, l'archet moins conquérant et le jeu parfois théâtral à l'excès. Mais ni les défaillances techniques, ni les épanchements sentimentaux exagérés qui se multiplient à la fin d'une longue carrière ne sauraient entamer la stature et le rayonnement de l'un des plus grands violoncellistes du XXe siècle.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. ROY, *Rostropovitch, Gainsbourg et Dieu*, Albin Michel, Paris, 1992

C. SAMUEL, *Entretiens avec Mstislav Rostropovitch et Galina Vichnevskaïa sur la Russie, la musique, la liberté*, Robert Laffont, Paris, 1983

G. VISHNEVSKAYA, *Galina : a Russian Story* (traduit du russe par Guy Daniels), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1984 (trad. de l'anglais par B. Vierne *Galina : histoire russe*, Fayard, Paris, 1985)

E. WILSON, *Mstislav Rostropovich : Cellist, Teacher, Legend*, Faber, Londres, 2007, nouv. éd. *Rostropovich : the Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*, Ivan R. Dee, Chicago, 2008.

Copyrighted material

Philippe DULAC

Copyrighted material

Anna Bolena (1830) et *Marino Faliero* (1835). De 1831 à 1843, il partage son temps entre le Théâtre-Italien à Paris et le Majesty's Theatre de Haymarket, à Londres. Il effectue des tournées en Allemagne et aux Pays-Bas avec Franz Liszt en 1843 et, la même année, se produit à Saint-Pétersbourg, où le tsar Nicolas Ier le nomme directeur de chant et chef de la musique impériale. Deux ans plus tard, Rubini se retire dans sa ville natale, où il achète un palais qui deviendra le musée Rubini après sa mort.

E.U.

Copyrighted material

RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

Le compositeur russe Anton Rubinstein fut l'un des plus brillants pianistes du XIXe siècle.

Anton Grigorievitch Rubinstein naît le 16 novembre (ancien style ; 28 novembre nouveau style) 1829 à Vikhvatinets, dans la province de Podolie. En 1835, son père ouvre une petite usine à Moscou, tandis que la famille s'agrandit avec l'arrivée d'un deuxième garçon, Nikolaï. Les deux enfants prennent des cours de piano, d'abord avec leur mère, puis auprès d'Alexandre Villoing. Le jeune Anton donne son premier récital public à Moscou en 1839. L'année suivante, Villoing l'emmène avec lui pour une tournée de concerts à l'étranger qui durera trois ans. Anton Rubinstein se produit ainsi à Paris, à Londres, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suède, attirant à cette occasion l'attention de Chopin et de Liszt. De 1844 à 1846, il étudie avec son frère la théorie musicale à Berlin. Anton Rubinstein passe deux nouvelles années à l'étranger, seul cette fois-ci, pour étudier le piano et la composition, à Vienne principalement. De retour en Russie en 1848, il s'établit à Saint-Pétersbourg, où son premier opéra, *Dimitri Donskoï*, est créé en 1852. *Fomka douratchok* (« Fomka l'idiot ») et *Sibirskiye okhotniki* (« Les Chasseurs sibériens ») sont créés dans la même ville l'année suivante. Anton Rubinstein vit à l'étranger de 1854 à 1858.

Sous le patronage de la grande-duchesse Elena Pavlovna, il fonde en 1859 la Société musicale russe, et devient par la suite le chef d'orchestre des concerts symphoniques que celle-ci organise.

Copyrighted material

En 1862, il est un des fondateurs du Conservatoire impérial de Saint-Pétersbourg, dont il prend la tête. Quatre ans plus tard, son frère inaugure le Conservatoire de Moscou, dont il assumera la direction jusqu'à sa mort en 1881. Anton Rubinstein quitte ses fonctions au Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1867 ; il les reprendra en 1887 et les occupera jusqu'en 1891. De 1871 à 1872, il dirige les concerts de l'Orchestre philharmonique de Vienne ; il effectue en 1872 une tournée aux États-Unis.

Anton Rubinstein compose, entre autres opéras, *Demon* (créé en 1875, *Le Démon*), *Der Makkabäer* (créé en 1875, « Les Maccabées ») et *Koupets Kalachnikov* (créé en 1880, « Le Marchand Kalachnikov »). Il signe également six symphonies, l'opéra biblique *Der Turm zu Babel* (créé en 1870, « La Tour de Babel »), cinq concertos pour piano, des chansons, des pièces pour piano et de nombreuses pages de musique de chambre.

Rubinstein publie son autobiographie en 1889. Il meurt le 8 novembre (20 novembre) 1894, à Peterhof (Saint-Pétersbourg).

E.U.

Copyrighted material

RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

Introduction

Il est donné à quelques-uns de personnifier la musique face à ceux qui ne l'approchent guère. Herbert von Karajan et Arthur Rubinstein étaient de ceux-là, même si les raisons de ce rayonnement sont très différentes pour chacun d'eux.

• L'amour de la vie

Rarement, pianiste aura exercé séduction plus irrésistible qu'Arthur Rubinstein sur un aussi vaste public. Connaît-on beaucoup d'artistes qui, venant assister à un concert, se font ovationner dès leur entrée dans la salle, comme s'ils saluaient entre deux bis sur l'estrade ? L'image même du bonheur de vivre ne peut manquer d'exercer cette fascination universelle. Le sourire rassurant d'Arthur Rubinstein plane au-dessus de deux guerres mondiales, de la grande crise de 1929, des persécutions raciales, des misères physiques de la vieillesse (il avait presque perdu la vue). Avec ce plaisir de jouer évident et cette haine instinctive du travail, il incarne la victoire du don sur l'effort, le triomphe de la jeunesse quand viennent les cheveux blancs, l'inébranlable confiance dans les promesses de l'avenir malgré les difficultés du moment. Tel nous le montre le film – *L'Amour de la vie* (1975) – que lui ont consacré François Reichenbach et Bernard Gavoty. Débordant d'une stupéfiante vitalité, et cela jusqu'au dernier jour, cet éloge vivant de la paresse

Copyrighted material

savait conquérir les plus réticents par un humour devenu légendaire. Ne confiait-il pas, au cours d'une journée hommage que lui consacrait France-Musique, avec cette célèbre voix rocailleuse : « Je ne suis pas le plus grand [...] je suis le plus vieux ! »

Arthur (ou Artur) Rubinstein naît à Łódź le 28 janvier 1887 dans une famille de juifs polonais. L'adversité n'épargne pas sa jeunesse. Son père, marchand de tissus, est ruiné ; il assiste à la brutale répression qu'exercent les Russes contre son peuple et sa religion. Mais, déjà, s'étend sur lui l'aile protectrice de la musique. Enfant prodigieusement doué, il donne son premier récital à cinq ans. À Varsovie, il travaille avec Aleksandr Różycki et peut approcher Ignacy Jan Paderewski. Il se perfectionne ensuite à Berlin avec Karl-Heinrich Barth, Robert Kahn et Max Bruch. Pour son premier concert important, il joue Mozart sous la baguette de Joseph Joachim à Berlin en décembre 1900. Suivent une tournée en Russie avec Serge Koussevitzky, son premier concert parisien en 1904, et ses débuts américains en 1906, avec l'Orchestre de Philadelphie au Carnegie Hall de New York. Paris devient alors son port d'attache, même s'il réside pendant la Première Guerre mondiale à Londres. Il boit, à cette époque, la vie à longs traits, avec une avidité sensuelle qui transparaît sans fard dans son autobiographie en deux volumes, *My Young Years* (1973) et *My Many Years* (1980). Mais cette existence à la fois passionnante et facile nuit à la qualité de son jeu, et son talent est bien près de sombrer.

Son mariage avec Aniela, fille d'Emil Młynarski, chef d'orchestre, violoniste et compositeur polonais (1870-1935), est pour lui une véritable planche de salut. Il se stabilise enfin, achète une maison à Paris (1938) et se met à travailler avec la même énergie qu'il avait employée à prendre le meilleur de l'instant qui passe. Les résultats ne se font pas attendre. Il donne des récitals de

Copyrighted material

souvent aussi en vain. Et il s'agit moins ici de fausses notes, reflets attardés d'une certaine époque, que de coquetteries de style peu pardonnables, d'effets extérieurs complaisants, de trop fréquentes approximations techniques, d'une rigueur de jeu toute relative, du moins pendant son premier demi-siècle.

Si l'on se penche sur l'héritage discographique d'un interprète infiniment plus à l'aise au concert qu'en studio, force est de reconnaître que son jeu est souvent inégal. Parmi des prestations d'un intérêt tout relatif figurent quelques pépites qui expliquent le charme puissant sous lequel Rubinstein a souvent tenu le public. Tout d'abord, son compositeur d'élection, Chopin, dont il traduit la poésie avec une simplicité et un naturel que bien peu ont pu égaler : les *Polonaises* (1934), les *Mazurkas* (1966) et les *Nocturnes* (par deux fois, en 1936-1937 et en 1966). En compagnie de Jascha Heifetz et d'Emanuel Feuermann – *Trio en si bémol* de Schubert (1941), *Trio* opus 8 de Brahms (1941), *Sonate pour violon et piano* de Franck, 1937) –, du Quatuor Pro Arte – *Quatuor n° 1 pour piano et cordes* de Brahms (1932) –, de Paul Kochanski – *Sonate pour violon et piano n° 3* de Brahms (1932) –, ou de Gregor Piatigorsky – *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* de Brahms (1936) –, il nous laisse d'incomparables leçons de musique de chambre. Au goût de chacun de choisir entre l'amateurisme parfois génial de sa jeunesse et, malgré le déclin de ses moyens physiques, la sereine maîtrise de la fin de sa vie. Ses dons auraient certainement pu le placer au tout premier rang des musiciens de son temps. Quels que soient les regrets de sa vieillesse, Arthur Rubinstein aura préféré vivre. Tout simplement.

Pierre BRETON

Bibliographie

Copyrighted material

B. GAVOTY, *Arthur Rubinstein*, R. Kister, Genève, 1955
A. RUBINSTEIN, *My Young Years*, Knopf, New York, 1973 (trad. franç. G. Belmont et H. Chabrier *Les Jours de ma jeunesse*, Robert Laffont, Paris, 1973) ; *My Many Years*, Knopf, 1980 (trad. franç. A. Tubeuf *Ma Jeune Vieillesse* et *Grande est la vie*, Robert Laffont, 1980)
H. SACHS, *Arthur Rubinstein : a Life*, Grove Press, New York, 1995 (discographie élaborée par D. Manildi)
H. C. SCHONBERG, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York, 1963, 2e éd 1987.

Copyrighted material

RYSANEK LEONIE (1926-1998)

Vénérée par les amateurs, la soprano puis mezzo-soprano autrichienne Leonie Rysanek ne fut jamais une star pour le grand public. Cette immense musicienne ne laisse, hélas ! qu'un legs discographique bien réduit.

Elle naît à Vienne le 14 novembre 1926, dans une famille d'origine tchèque assez démunie. Une enfance difficile, donc, illuminée cependant par le choc théâtral et musical d'une rencontre, à l'âge de huit ans, avec le *Fidelio* de Beethoven, qui va être à l'origine de sa vocation. Elle passe les années de guerre dans une usine d'armement et ne commence ses études musicales qu'avec le retour de la paix.

Alfred Jerger et Rudolf Grossmann – qui deviendra son premier mari – lui permettent d'entrer à l'Académie de musique de Vienne. Très vite remarquée, elle ne tarde guère à faire ses débuts à Innsbruck, en 1949, dans le rôle d'Agathe (*Le Freischütz*). Elle chante ensuite à l'Opéra de Sarrebruck (1950-1952) puis à celui de Stuttgart, et se voit confier le rôle de Sieglinde (*La Walkyrie*) pour la réouverture du festival de Bayreuth, en 1951.

C'est le début d'une très brillante carrière internationale qui la conduira à l'Opéra de Munich (1952), au Covent Garden de Londres (1953), à l'Opéra de Vienne (1954), au Metropolitan Opera de New York (1954) et à l'Opéra de San Francisco (1957).

Dotée d'un sens aigu du théâtre, Leonie Rysanek mariait de manière rare la puissance de l'émission, la beauté du timbre et la

Copyrighted material

SACHER PAUL (1906-1999)

La musique du XXe siècle doit au chef d'orchestre et mécène suisse Paul Sacher un nombre impressionnant de commandes et de créations passées aux plus grands compositeurs de son temps. Celui-ci a en outre fondé et dirigé deux orchestres de chambre, à Bâle et à Zurich, et a été l'un des pionniers du renouveau de la musique ancienne en créant la fameuse Schola Cantorum Basiliensis.

Né à Bâle le 28 avril 1906, Paul Sacher étudie la direction d'orchestre avec Felix Weingartner au conservatoire de sa ville natale et la musicologie avec Karl Nef à l'université de Bâle. En 1926, il fonde, pour faire revivre le répertoire baroque, l'Orchestre de chambre de Bâle, auquel il adjoint deux ans plus tard le Chœur de chambre de Bâle. En 1933, il crée la Schola Cantorum Basiliensis, centre de recherches musicologiques et d'exécution de la musique ancienne qui va jouer un rôle déterminant dans la redécouverte des partitions et des pratiques instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles. Parmi les spécialistes qu'il appelle alors à ses côtés figure le violoncelliste et gambiste August Wenzinger. Parallèlement, il s'intéresse beaucoup à la musique de son temps. En 1931, il entre au comité de l'Association des musiciens suisses, dont il deviendra président en 1955.

En 1934, il épouse Maja Stehlin, veuve d'Emanuel Hoffmann, dont le père avait fondé la firme pharmaceutique Hoffmann-La Roche. Grâce à la fortune de sa femme, Sacher commence à pratiquer un mécénat d'une rare clairvoyance, passant de

Copyrighted material

correspondance et sa bibliothèque. Il commence alors à réduire ses activités : l'Orchestre de chambre de Bâle est dissous en 1987, le Collegium Musicum de Zurich en 1992. Il meurt à Bâle le 26 mai 1999.

Sacher a passé plus de deux cents commandes à des compositeurs d'esthétiques très diverses : Bartók, Richard Strauss (*Métamorphoses*, 1946), Stravinski (*Concerto pour cordes*, 1947), Honegger (*Danse des morts*, 1940 ; *Symphonies n°s 2* et *4*, 1942 et 1947 ; *Une cantate de Noël*, 1953), Hindemith (*Symphonie « Harmonie du monde »*, 1952), Frank Martin (*Petite Symphonie concertante*, 1946), Beck, Willy Burkhard, Rudolf Kelterborn, Sándor Veress, Boris Blacher, Fortner, Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Martinů (*Symphonie concertante*, 1950 ; *L'Épopée de Gilgamesch*, 1958), Britten (Cantata Accademica, 1960), Tippett (*Ritual Dances*, 1953), Henze, Holliger, Boulez, Berio, Lutosławski, Moret, Toru Takemitsu, Dutilleux (*Mystère de l'instant*, 1989), Rihm, Harrison Birtwistle ; la plupart ont été créées sous sa direction. Pendant plus de soixante ans, Sacher est resté en contact avec les tendances les plus actuelles de la musique de son temps, évoluant au fil des années sans jamais refuser la nouveauté. Il a même persuadé certains instrumentistes, comme la violoniste Anne-Sophie Mutter, de se consacrer à la musique contemporaine et mis directement en relation créateurs et interprètes de demain.

L'homme était d'une générosité discrète, capable de prendre en charge un traitement médical coûteux ou d'offrir à Martinů la tranquillité des derniers jours en l'accueillant dans le petit pavillon de sa résidence de Pratteln, près de Bâle.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Jean-Efflam Bavouzet, Jean-François Antonioli, Marc Laforêt, Emile Naoumoff, Huseyin Sermet, Pascal Dumay, Yves Henry, Daniel Varsano, Olivier Gardon figurent parmi ses disciples. À la fin des années 1970, lorsque la Chine s'ouvre à la culture occidentale, il est l'un des premiers pianistes invités à y enseigner. Il siège dans le jury des plus grands concours internationaux (Reine Élisabeth de Belgique, Van Cliburn au Texas, Busoni en Italie, Viña del Mar au Chili...). Cette carrière pédagogique prend progressivement le pli sur celle de concertiste. Au cours des vingt dernières années de sa vie, la maladie d'Alzheimer l'enferme progressivement dans un isolement complet. Il meurt à Paris le 20 octobre 2008.

L'approche pédagogique de Pierre Sancan a provoqué une révolution complète dans l'enseignement du piano. À l'instar de Lazare-Lévy ou d'Alfred Cortot, il a bouleversé les canons établis qui faisaient de l'école française une famille pianistique cultivant avant tout la beauté et la perfection technique. Au lieu de chercher à plaquer un modèle unique sur tous les répertoires, il a su amener chacun de ses élèves à découvrir sa propre singularité. Aucune musique ne le rebutait et il a été l'un des premiers professeurs au Conservatoire de Paris à enseigner la musique de son temps. Il a également pris conscience de l'évolution de la facture instrumentale : on ne pouvait plus jouer sur des grands Steinway comme sur des Erard ou des Gaveau. Il fallait abandonner la séduction sonore pour aller puiser au plus profond des ressources de l'instrument. Dès ses débuts (il était venu relativement tard au piano), il élabore une sorte d'auto-analyse pour compléter l'enseignement de ses maîtres. Plus tard, il mettra au point une approche physique de la technique pianistique reposant sur la totalité du corps, qui a permis de sortir du seul jeu digital prôné notamment par Marguerite Long. Après avoir découvert tous ces

Copyrighted material

L. VAN BEETHOVEN, les cinq sonates pour violoncelle et piano, avec André Navarra (enregistré en 1966)
W. A. MOZART, *Concerto pour trois pianos*, K 242, avec Jean-Bernard Pommier, Catherine Silie, Orchestre Lamoureux, dir. Dimitri Chorafas
M. RAVEL, les deux concertos pour piano, Orchestre symphonique du S.W.F. de Baden-Baden, dir. Pierre Dervaux
P. SANCAN, *Concerto pour piano*, Jean-Philippe Collard, Bilkent Symphony Orchestra, Ankara, dir. Emil Tabakov (enregistré en 2003) ; *Sonatine pour flûte et piano*, Michel Debost et Christian Ivaldi (enregistré en 1993).

Copyrighted material

Melinda C. SHEPHERD

Copyrighted material

Lukas Foss, Anis Fuleihan et Leonard Bernstein (*Anniversaries*). L'essentiel de son approche pédagogique se trouve résumé dans un livre qu'il a publié à New York en 1981, *On Piano Playing : Motion, Sound and Expression* (Schirmer). Il insistait notamment sur les excès d'interprétation dus à une extériorisation physique démesurée, phénomène dont il avait pris conscience entre les deux guerres en assistant aux récitals des plus grands pianistes de l'époque. Son enseignement reposait « sur l'interdépendance fondamentale des différents éléments de la mécanique humaine » (Ian Pace). Il avait consacré les dernières années de sa vie à écrire un livre sur Bartók dont le manuscrit est achevé. Sa technique, très brillante, s'effaçait derrière un jeu élégant et coloré, donnant notamment à la musique de Bartók un sens mélodique et rythmique parfaitement naturel qui contrastait avec l'approche percussive des interprètes de la première génération.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Diego Ortiz, Christopher Simpson ou August Kühnel –, qu'il joue, faute de mieux, sur son violoncelle.

La viole de gambe, montée de six ou sept cordes, avec un manche à frettes sur une échelle de demi-tons, présente une forme proche de celle du violoncelle et s'accorde comme un luth ; elle était à l'époque une curiosité historique confinée dans les musées. Le claveciniste Rafael Puyana, que Jordi Savall rencontre en 1965, l'incite à choisir cet instrument pour faire revivre le répertoire qui lui était originellement dédié. Coup de chance inespéré, l'ensemble de musique ancienne de Barcelone Ars Musicae lui offre sa première viole de gambe et lui permet de faire ses premiers pas en participant aux enregistrements de musique ancienne qu'il réalise avec la chanteuse Montserrat Figueras – qui a étudié le violoncelle dans la même classe que Jordi Savall au Conservatoire de Barcelone et qui deviendra son épouse en 1968 – ainsi qu'avec une débutante nommée Victoria de Los Angeles. Une invitation à Paris par les Jeunesses musicales de France permet à Jordi Savall de découvrir à la Bibliothèque nationale l'importance du corpus qui est dédié à son instrument, avec des œuvres signées Monsieur de Sainte-Colombe, Sieur de Machy, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, François Couperin ou Antoine Forqueray. Mais il lui faut réinventer – par l'analyse des partitions, la lecture des dictionnaires et des ouvrages anciens qui sont consacrés à l'instrument et à son répertoire – une technique instrumentale ainsi qu'un style d'interprétation authentiques. En 1968, il est admis à la Schola Cantorum Basiliensis, l'un des principaux centres européens pour l'étude de la musique ancienne. August Wenzinger le guide avec beaucoup de compréhension dans la voie très personnelle qu'il a choisie en matière de jeu, d'improvisation et d'ornementation. Il côtoie à cette époque Wieland Kuijken, Gustav Leonhardt et Alfred Deller, qui

Copyrighted material

appartiennent à la première génération de la renaissance de la musique de l'époque baroque.

En 1974, un jury présidé par Nikolaus Harnoncourt désigne Jordi Savall pour succéder à son maître Wenzinger dans l'institution bâloise. C'est à l'intérieur de cette école qu'il fonde cette même année, avec Montserrat Figueras, le luthiste Hopkinson Smith et Lorenzo Alpert (vents et percussions), un ensemble baptisé d'après le nom – Hesperio – donné par les grecs à l'Espagne et à l'Italie, Hespèrion XX (qui deviendra, au tournant du XXIe siècle, Hespèrion XXI). Avec cet ensemble, d'abord dévolu aux répertoires espagnols du Moyen Âge, de la Renaissance et du baroque, mais qui sortira rapidement du cadre de la péninsule Ibérique, Jordi Savall gravera en 1986 la première mondiale de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach sur instruments d'époque. Jordi Savall enregistre aussi, avec ou sans son ensemble, de nombreuses pages pour violes et consort de violes dues à la plume de William Byrd, Orlando Gibbons, Tobias Hume, Matthew Locke, Henry Purcell... En 1987 et 1989, respectivement, il crée deux autres groupes : La Capella Reial de Catalunya, et Le Concert des Nations, orchestre baroque et classique sur instruments anciens, avec qui il s'aventurera jusqu'à Mozart, Haydn et même Beethoven. Du Moyen Âge à Jean-Sébastien Bach, de l'Espagne à l'Angleterre, sans omettre la France et l'Italie, Jordi Savall, qu'il soit soliste sur une basse de viole du facteur anglais Barak Norman (Londres, 1697) ou animateur d'ensembles divers, fait revivre avec une intensité rare un monde musical qui avait disparu faute d'instruments adaptés et de liberté expressive. Avec son épouse, sa fille Arianna Savall à la harpe ancienne et son fils chanteur Ferran Savall, il sait mêler avec un art consommé le raffinement de la tradition savante à la vigueur de l'héritage populaire méditerranéen. Outre les noms déjà cités, il s'illustre – parfois accompagné par Blandine Verlet, Ton Koopman,

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

SCHIPA TITO (1888-1965)

Ce *tenore di grazia*, dont le foyer vocal était de ceux qui, par leur projection, emplissent les plus grandes salles, aura mérité, durant cinquante-cinq années, son qualificatif de « Prince des ténors ». Maître d'un souffle porteur d'infinies colorations, capable d'épouser la phrase musicale et les mots de Mozart aussi bien que ceux de Verdi, avec une élégance et une ardeur sans rivales, ce Werther de légende, cet Ernesto de *Don Pasquale* immortalisé par le disque, aura dispensé, en Europe comme outre-Atlantique, une leçon de style à tous égards exemplaire. Ses disques d'extraits d'opéras italiens ou français constituent des références stylistiques indispensables, par la facilité et le naturel aussi bien de l'émission que de l'expression. Schipa restera à jamais un modèle de souplesse et de pertinence musicales, défiant le temps et les modes.

Raffaele Attilio Amedeo Schipa, né à Lecce (Pouilles) dans les derniers jours de 1888, mais déclaré à l'état civil le 2 janvier 1889, est mort à New York le 16 décembre 1965.

Jean CABOURG

Copyrighted material

SCHNABEL ARTUR (1882-1951)

Introduction

En ce temps-là, Beethoven passait pour sévère, Schubert pour ennuyeux, Schumann pour compliqué. Pour séduire les foules, il fallait une musique de mœurs légères, prête à échanger une vertu peu farouche contre une poignée de bravos. Au concert régnaient, non sans charme d'ailleurs, les arrangements racoleurs et les facilités aimables. Il ne faut pas oublier aujourd'hui ce qu'il fallait alors de courage et d'obstination pour imposer dans toute leur intégrité les chefs-d'œuvre du grand répertoire. Artur Schnabel fut de ceux qui, poussant l'honnêteté jusqu'à la grandeur et le sens du style jusqu'à la noblesse, sacrifiaient sans hésiter les succès d'un jour pour que nous parvienne dans toute sa pureté la puissante voix du romantisme allemand.

• Un musicien avant tout

Artur Schnabel naît le 17 avril 1882 à Kunzendorf, en Galicie, province qui appartient alors à l'Empire austro-hongrois (Kunzendorf est aujourd'hui Lipnik, en Pologne). C'est avec Hans Schmitt qu'il commence l'étude du piano. Il la poursuit au Conservatoire de Vienne, où Theodor Leschetizky perçoit sans peine la nature profonde de son élève : « Vous ne serez jamais pianiste, vous êtes musicien. » Son professeur d'écriture et de théorie, Eusebius Mandyczewski, le présente à Johannes Brahms. Dès ses débuts de concertiste, Artur Schnabel fuit toute virtuosité clinquante. Très vite son répertoire accueille Brahms, les sonates de

Copyrighted material

transcendante mais il avait acquis un sens du phrasé et du rythme qui donnait à ses exécutions une dimension profonde. Très tôt, il avait été formé, à l'école de la musique de chambre, à l'écoute des autres, penchant naturel qu'il avait conservé dans ses activités de chef d'orchestre, où il excellait comme accompagnateur.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

la Volksoper de Vienne en 1976. Mais il n'abandonne pas son instrument et, en 1981, il forme un nouveau trio avec le pianiste Paul Badura-Skoda et le violoncelliste Boris Pergamenschikov. Il joue pour la dernière fois en public en 1987, à Berlin (le *Concerto pour violon* de Frank Martin). En 1992, il fonde le concours Kreisler, qui se déroule au Konzerthaus de Vienne. Il meurt à Vienne le 18 mai 2002.

Schneiderhan était l'héritier de deux grandes écoles de violon d'Europe centrale : l'école de Bohême, illustrée par Ševčik, et l'école viennoise, remontant à Joseph Böhm et Joseph Joachim. Cette synthèse unique s'illustrait avec bonheur dans le répertoire viennois, où son art du *cantabile* et son élégance naturelles faisaient merveille : ses intégrales discographiques des concertos de Mozart (où il dirige lui-même l'Orchestre philharmonique de Berlin) et des sonates pour violon et piano de Beethoven (avec Wilhelm Kempff) sont considérées comme des références.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, intégrale des sonates pour violon et piano, avec Wilhelm Kempff (enregistrée en 1952) ; *Concerto pour violon*, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Eugen Jochum (enregistré en 1962) ; *Concerto pour piano, violon et violoncelle*, avec Géza Anda et Pierre Fournier, Orchestre radio-symphonique de Berlin, direction Ferenc Fricsay (enregistré en 1960)
J. BRAHMS, les trois sonates pour violon et piano, avec Carl Seeman (enregistrées en 1957 et 1960)
F. MARTIN, *Concerto pour violon*, Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (enregistré en 1955)
W. A. MOZART, airs avec *obbligati* de violon, Irmgard Seefried, Orchestre symphonique de Vienne, direction Ferdinand Leitner (enregistré en 1953) ; *Cinquième Concerto pour violon*, K 219, Orchestre philharmonique de Berlin sous sa direction (enregistré en

Copyrighted material

1967)
I. STRAVINSKI, *Concerto pour violon en ré*, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Karel Ančerl (enregistré en 1962).

Copyrighted material

de Munich, sous la direction de Hans von Bülow, en présence de Louis II de Bavière. Bien qu'il ait pris froid, Ludwig interprète encore trois fois Tristan, puis une fois, le 9 juillet, Erik (*Le Vaisseau fantôme*) – sa dernière représentation publique –, avant de donner le 12 juillet un récital privé devant Louis II, en interprétant des extraits du *Ring* et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. De retour à Dresde, il commence le 15 à répéter *Don Giovanni* mais, emporté par la fièvre, il connaît dès le lendemain des accès de délire et des crises de goutte répétées ; au bout de cinq jours, une attaque cardiaque l'emporte. Sur son lit de mort, il n'avait pas cessé de déclamer ses rôles et d'invoquer le nom de Wagner.

E.U.

Copyrighted material

SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)

Fils d'un cantor hongrois, le baryton-basse Friedrich Schorr (né le 2 septembre 1888 à Nagyvarád, aujourd'hui Oradea, en Transylvanie roumaine) étudia le chant à Vienne. Après de modestes essais à Chicago, il débuta sur scène à Graz en 1912, dans le rôle de Wotan de *La Walkyrie*, qu'il devait chanter plus de trois cents fois. De là, il gagna Prague, puis Cologne. En 1923, après une tournée triomphale, le Metropolitan Opera de New York l'engage. Il devait y rester vingt ans, continuant de chanter aussi à Berlin jusqu'à ce que la montée du nazisme le conduise à quitter l'Allemagne. Assez vite, il se consacra exclusivement au répertoire germanique classique, romantique et contemporain. Il participa à la création américaine de *Jonny spielt auf* de Ernst Køenek et fut un mémorable Barak de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. Mais c'est dans Wagner qu'il donnait sa pleine mesure d'artiste. Il apportait à l'œuvre du compositeur allemand un lyrisme d'une expressivité rare, qui rompait avec le culte de la véhémence, voire de la vocifération. Grâce à l'intensité de sa voix, capable de donner une projection puissante à un simple murmure et dotée d'un aigu somptueux, grâce à son art souverain de la ligne, du phrasé et de la nuance, les personnages acquéraient une vie et une affectivité frémissantes. Hans Sachs et, surtout, Wotan n'étaient plus des héros mythiques, mais seulement des hommes. À lui seul, Schorr a ouvert un nouveau et long chapitre de l'histoire du chant wagnérien.

Friedrich Schorr meurt le 14 août 1953 à Farmington, dans le Connecticut.

Copyrighted material

dans *Fidelio*. Wilhelmine Schröder-Devrient est également très admirée pour ses récitals et ses concerts. Après avoir fait ses adieux à l'opéra à Riga, le 17 décembre 1847, elle continue à donner des concerts en Allemagne jusqu'en 1856, quatre ans avant sa mort.

E.U.

Copyrighted material

SCHUMANN-HEINK
ERNESTINE (1861-1936)

Contralto et mezzo-soprano d'origine autrichienne, naturalisée américaine en 1908, Ernestine Schumann-Heink fut l'une des plus grandes interprètes de Richard Wagner et de Richard Strauss avant la Première Guerre mondiale.

Ernestine Rössler, qui se fera connaître sous le nom d'Ernestine Schumann-Heink (hérité de deux de ses époux, Ernst Heink et Paul Schumann), naît le 15 juin 1861, à Lieben (auj. Libeň), près de Prague. Elle débute sur scène en 1878, à Dresde, dans le rôle d'Azucena (*Le Trouvère* de Verdi). Entre 1896 et 1906, elle chante dans des ouvrages wagnériens au festival de Bayreuth et en Allemagne, avant de créer, le 25 janvier 1909, au Königliches Opernhaus de Dresde, le rôle de Klytämnestra d'*Elektra* de Richard Strauss. De 1899 à 1904, Ernestine Schumann-Heink se produit au Metropolitan Opera de New York. Bien qu'elle se fasse connaître par son interprétation des grands rôles wagnériens – en particulier celui d'Erda dans *L'Or du Rhin* et *Siegfried*, mais aussi Ortrud, Fricka, Waltraute, Brangäne, la Première Norne –, elle se forge un immense répertoire. Ce dernier comporte en effet près de 150 rôles, parmi lesquels le rôle-titre de *Carmen* de Bizet, celui de Fidès (*Le Prophète* de Meyerbeer) et celui du Prince Orlofsky (*La Chauve-souris* de Johann Strauss). Elle joue son propre rôle dans le film *Here's to Romance* de Alfred E. Green (1935).

Ernestine Schumann-Heink connaît une carrière exceptionnellement longue. Considérée, à l'apogée de sa carrière,

Copyrighted material

comme la plus grande contralto au monde, elle interprète également à merveille les lieder. Sa voix riche et puissante, sa tessiture impressionnante ainsi que sa chaleur et sa gentillesse en feront l'une des interprètes lyriques préférées du public pendant près d'une demi-siècle. Elle meurt le 17 novembre 1936, à Los Angeles.

E.U.

Copyrighted material

Record, Duckworth, Londres, 1995
E. SCHWARZKOPF, *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge*, Charles Scribner's Sons, New York, 1982, 2e éd. 1988 (traduit de l'anglais par Janine Barry-Delongchamps, *La Voix de mon maître : Walter Legge*, Belfond, Paris, 1990) ; *Les Autres Soirs*, Tallandier, Paris, 2004
S. SEGALINI, *Elisabeth Schwarzkopf*, Fayard, Paris, 1983
J. B. STEANE, *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, Duckworth, Londres, 1974, 2e éd. 1993.
L'Avant-scène opéra, numéro spécial, 1983.

Copyrighted material

SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)

La soprano italienne Graziella Sciutti fut l'une des plus parfaites mozartiennes de sa génération, sans rivale dans les rôles de soubrette : c'est elle qui incarne Zerlina dans l'enregistrement légendaire de *Don Giovanni* réalisé en 1959 sous la direction artistique de Walter Legge et la baguette de Carlo Maria Giulini. Elle sera la partenaire des plus grandes voix et l'élue des plus célèbres baguettes de son époque : Vittorio Gui, Guido Cantelli, Giulini, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan. Sa voix n'était pourtant exceptionnelle ni par l'amplitude ni par le timbre ; en revanche, sa maîtrise technique – qu'il s'agisse de projection, de justesse, d'agilité ou de souplesse – laisse pantois. Si l'on ajoute un charme, une distinction et une présence scénique irrésistibles, on comprend pourquoi Graziella Sciutti a si longtemps enchanté les vrais amateurs.

Graziella Sciutti naît à Turin le 17 avril 1927 (et non pas 1932, date qui figure dans de nombreuses références) et effectue ses études musicales à l'Accademia di Santa Cecilia de Rome. Gabriel Dussurget, fondateur et animateur du festival d'Aix-en-Provence, la remarque et l'engage : elle est la révélation du festival de 1951, dans *Le Téléphone* de Gian Carlo Menotti. À Aix, elle triomphera dans Carolina (*Le Mariage secret* de Domenico Cimarosa) et les trois grandes soubrettes de Mozart-Da Ponte : Despina (*Così fan tutte*), Susanna (*Les Noces de Figaro*) et Zerlina.

Copyrighted material

En 1954, elle débute au festival de Glyndebourne, dans Rosina (*Le Barbier de Séville* de Rossini). Elle apparaît en 1958 dans deux productions emblématiques de ce festival, chantant Nannetta (*Falstaff* de Verdi) et Susanna sous la direction de Gui, puis en 1959 dans Despina ; en 1970, elle y est une piquante Fiorilla (*Il Turco in Italia* de Rossini). Elle interprète la Duchesse dans *Don Chisciotte della Mancia* de Giovanni Paisiello lors de la réouverture, après restauration, du Teatro di Corte de Naples, en 1954. Elle débute le 18 janvier 1955 à la Scala de Milan, dans le rôle de Frasquita (*Carmen* de Bizet), sous la direction de Karajan. Le 26 décembre 1955, elle participe à l'inauguration de la Piccola Scala, dans Carolina du *Mariage secret* dirigé par Nino Sanzogno et mis en scène par Giorgio Strehler. Graziella Sciutti va être, huit ans durant, la soprano principale de la Piccola Scala, interprétant Despina (1959 et 1961), la comtesse Adèle (*Le Comte Ory* de Rossini, 1958), Norina (*Don Pasquale* de Donizetti, 1959), Rosina (*Le Barbier de Séville* de Paisiello, 1960), Bellina (*Le Astuzie femminili* de Cimarosa, 1960), le rôle-titre de *Cecchina* de Niccolò Piccinni (1957 et 1958)... À la Scala, elle chantera notamment Musetta dans *La Bohème* de Puccini, en 1964, sous la direction de Karajan et dans la mise en scène de Zeffirelli. En 1956, elle débute au Covent Garden de Londres, dans Oscar (*Un bal masqué* de Verdi). Au festival de Salzbourg, elle chante Despina (1958-1965), Papagena (*La Flûte enchantée* de Mozart (1959, 1960), Zerlina (1960, 1961), Susanna (1962-1964 et 1966), Serpetta (*La finta giardiniera* de Mozart, 1965) et Norina (1972). En 1960, elle devient membre de la Staatsoper de Vienne, où elle interprétera notamment Nannetta dans la célèbre production de *Falstaff* de Visconti dirigée par Bernstein. Elle fait en 1961 ses débuts aux États-Unis, à l'Opéra de San Francisco (Susanna).

Copyrighted material

Graziella Sciutti a interprété avec bonheur le répertoire des XVIIIe et XIXe siècles, mais elle a aussi manifesté – la chose n'est pas si fréquente parmi les chanteurs – une attirance certaine pour la musique de son temps. C'est ainsi que l'on peut l'entendre lors des créations des *Caprices de Marianne* de Henri Sauguet (rôle titre, festival d'Aix-en-Provence, 20 juillet 1954), de *La Donna è mobile* de Riccardo Malipiero (La Signora Dea, Piccola Scala, 22 février 1957) et dans *La Scuola delle mogli* de Virgilio Mortari (Isabella, Piccola Scala, 17 mars 1959).

Elle fait ses adieux à la scène – dans le rôle de Norina de *Don Pasquale* de Donizetti dirigé par Riccardo Muti – au festival de Salzbourg 1972, mais continue à se produire en récital jusqu'au début des années 1980. Dans les années 1970, elle décide de se consacrer à la mise en scène, débutant au Covent Garden en 1975, où elle assiste John Copley pour *L'Élixir d'amour* de Donizetti. En 1977, à Glyndebourne, elle monte et chante – ultimes adieux – *La Voix humaine* de Poulenc. Suivront de nombreuses productions au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, en Italie, où elle monte huit ans durant des opéras bouffes du XVIIIe siècle italien pour le festival d'été du Teatro Massimo de Palerme.

Graziella Sciutti meurt à Genève, où elle s'était établie, le 9 avril 2001.

On retiendra, dans sa discographie : de Mozart, le légendaire *Don Giovanni* de 1959 avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Giulini (Zerlina, avec Eberhard Waechter – Don Giovanni –, Giuseppe Taddei – Leporello –, Joan Sutherland – Donna Anna –, Elisabeth Schwarzkopf – Donna Elvira –, Luigi Alva – Don Ottavio –...), la captation *live* du non moins remarquable *Così fan tutte* dirigé en 1956 par Cantelli à la Piccola

Copyrighted material

Scala (Despina, avec Schwarzkopf – Fiordiligi –, Nan Merriman – Dorabella –, Alva – Ferrando –, Rolando Panerai – Guglielmo –, Franco Calabrese – Don Alfonso) ; de Cimarosa, *Le Mariage secret*, avec l'Orchestre de la Scala de Milan dirigé par Nino Sanzogno (1956) ; de Verdi, *Falstaff*, enregistré en 1966 avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Bernstein (Nannetta, avec Dietrich Fischer-Dieskau – Sir John Falstaff –, Regina Resnik – Mrs. Quickly – et Panerai – Ford).

Pierre BRETON

Copyrighted material

SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)

Sans doute parce qu'ils ne consacrent pas la totalité de leur énergie au développement exclusif de leur carrière personnelle, les grands professeurs de piano obtiennent rarement une reconnaissance publique à la hauteur de leur talent d'interprète. Comme quelques autres, le pianiste américain d'origine hongroise György Sebök fut à la fois un pédagogue très recherché et l'un des plus passionnants musiciens de sa génération. Plus que bien d'autres, il aurait mérité une popularité qui s'élargisse au-delà du cercle étroit des connaisseurs.

György Sebök naît à Szeged, en Hongrie, le 2 novembre 1922. Les dons très précoces de cet enfant prodige – il donne son premier récital de piano à onze ans – lui ouvrent à l'âge de seize ans les portes de l'illustre académie Franz-Liszt de Budapest. Il en sortira avec une formation complète – piano, musique de chambre, composition et harmonie – grâce à des maîtres comme György Sándor, Leó Weiner, Arnold Székely, Zoltán Kodály et Paul Weingartner. Entre-temps, c'est un adolescent de quatorze ans qui avait donné son premier concert public avec orchestre dans l'épineux *Premier Concerto pour piano* de Beethoven, sous la baguette d'un jeune chef de vingt-deux ans qui fera son chemin, Ferenc Fricsay.

Dès 1942, György Sebök se consacre à l'enseignement. Grâce à Georges Enesco, qui l'invite en 1946 pour une tournée de récitals en Roumanie, l'interprète commence à se faire connaître. En 1948, il est nommé professeur au conservatoire Béla-Bartók de Budapest.

Copyrighted material

Après les premiers prix qu'il remporte au concours international de Berlin, en 1951, et au concours Franz-Liszt de Budapest, en 1952, sa renommée franchit les frontières. L'invasion russe de 1956 et la répression qui s'ensuit le chassent – comme György Cziffra et János Starker – de Hongrie. Il s'établit à Paris, où le Conservatoire national supérieur de musique ne daignera cependant pas lui offrir de poste permanent, ne lui concédant que de rares *masterclasses*. Heureusement, les firmes discographiques, en particulier Erato, moins sourdes au talent, lui permettront d'enregistrer assez abondamment – Liszt, Brahms, Franck, Bartók, Kodály, Martinů, Grieg, Prokofiev... –, soit en solo, soit avec des partenaires comme le violoniste Arthur Grumiaux et le violoncelliste János Starker.

Les États-Unis l'appellent en 1962 pour enseigner à l'École de musique de l'université d'Indiana à Bloomington et il sera naturalisé américain en 1970. György Sebök dirige également des *masterclasses* à la Hochschule der Kunste de Berlin, au conservatoire Toho de Tōkyō et à Ernen, en Suisse, où il fonde en 1986 un festival de musique de chambre, le Festival der Zukunft (« Festival du futur »). Il meurt à Bloomington le 14 novembre 1999.

Au concert comme au disque, György Sebök montre une technique sans faille qui jamais ne violente l'instrument, une superbe sonorité et une hauteur de pensée musicale rare. Rien dans son jeu ne vise à l'effet. Sviatoslav Richter, qui sut l'inviter à plusieurs reprises à la Grange de Meslay, en Touraine, appréciait en lui l'exigence spirituelle, l'aisance physique et l'absolue probité.

Pierre BRETON

Copyrighted material

SEEFRIED IRMGARD (1919-1988)

Née à Köngetried, en Bavière, le 9 octobre 1919, Irmgard Seefried a un père fou de musique, qui pratique avec passion le piano, le violon et la direction de chœurs amateurs. C'est sous la baguette paternelle qu'elle fait, tout enfant, ses débuts dans des œuvres d'Humperdinck et de Mendelssohn. Tout en apprenant le secrétariat, Irmgard Seefried étudie aux conservatoires d'Augsbourg et de Munich. En 1938, Herbert von Karajan — qui est alors le plus jeune directeur musical de toute l'Allemagne — l'engage pour chanter à Aix-la-Chapelle la prêtresse d'*Aïda*. Son entrée à l'Opéra de Vienne date du 5 mai 1943, dans Eva des *Maîtres chanteurs* que dirige Karl Böhm. De 1944 à 1945, elle appartient à cette troupe, où elle fera l'essentiel de sa carrière. C'est le temps de tous les dangers, de toutes les privations. Mais que pèsent ces difficultés quand Richard Strauss lui-même reconnaît en elle la parfaite incarnation du Compositeur d'*Ariane à Naxos*, rôle qu'elle interprète devant lui pour son quatre-vingtième anniversaire, le 11 juin 1944, sous la direction de Karl Böhm ? En mai 1945, elle fait la réouverture du Volksoper de Vienne dans Marcelline du *Fidelio* de Beethoven. Mais, à Vienne comme à Salzbourg dans cet immédiat après-guerre, c'est au répertoire mozartien qu'elle s'identifie totalement avec Suzanne, Zerline et, surtout, Pamina dont elle donnera — avec Karajan ou Furtwängler — une vision lumineuse difficilement égalable. Elle épouse en 1948 le grand violoniste Wolfgang Schneiderhan, peu après avoir fait ses débuts à Paris dans *Don Giovanni* et *Così fan tutte* sous la direction de Josef Krips (1947).

Copyrighted material

On l'applaudit aussi à Covent Garden dans *Les Maîtres chanteurs* et *Les Noces de Figaro*. C'est avec Bruno Walter qu'elle donne, en 1951, son premier concert américain dans la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler, avant de se produire au Metropolitan Opera de New York dans *Les Noces de Figaro* (1953). À l'apogée de sa carrière, Irmgard Seefried ne craint pas de reconstruire toute sa technique vocale avec le grand professeur Paula Novikova. Elle élargit alors considérablement son répertoire, qui couvre désormais Haendel (*Jules César*), Purcell (*Didon et Enée*), Poulenc (*Dialogues des carmélites*, dont elle assure la création à Vienne) et même Alban Berg (*Wozzeck*) et Arnold Schönberg (*Le Pierrot lunaire*). Pour elle et son mari, Henze écrit *Ariosi* (1964) et Franck Martin *Maria Triptychon* (1968). En 1963, elle se produit à Aix-en-Provence dans *Ariane à Naxos*. Mais, si la technique et la musicalité sont encore celles d'une grande dame, la voix s'altère, annonçant une fin de carrière désormais toute proche. Jusqu'au début des années 1970, elle ne se produit donc plus guère que dans des soirées de lieder — souvent en compagnie d'Erich Werba — et consacre toute son énergie à l'enseignement, notamment avec les stages de l'abbaye de Royaumont. Irmgard Seefried meurt dans la nuit du 23 au 24 novembre 1988.

Pour Irmgard Seefried, le chant ne peut être que profond engagement personnel. Intuitive, spontanée, elle règne sur la scène avec une invention et une vivacité qui n'appartiennent qu'à elle. Un instinct ennemi de toute sophistication lui permet de trouver l'évidence du naturel, la pureté de la ligne, la finesse de l'émotion. Sous la splendeur du timbre et de la couleur vocale vibre une grande musicienne miraculeusement accordée à Richard Strauss et à Mozart. N'est-elle pas pour l'éternité ce Compositeur qui chante dans *Ariane à Naxos* : « Musik ist eine heilige Kunst » : La musique est un art sacré ?

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

Introduction

Figure légendaire de la guitare, Andrés Segovia a conféré à son instrument les lettres de noblesse qui ont fait de celui-ci l'un des meilleurs vecteurs de la pratique musicale amateur et professionnelle.

• Un révolutionnaire paisible

Né à Linares, près de Jaén, à la limite de l'Andalousie et de la sierra Morena, le 21 février 1893, Andrés Segovia Torres est le fils d'un notaire mais il sera surtout élevé par son oncle, qui l'envoie, dès l'âge de dix ans, à Grenade, où il étudie le piano, le violon et le violoncelle à l'Institut de musique. Faute de trouver dans les instruments traditionnels un moyen d'expression correspondant à sa personnalité, il se tourne vers la guitare, qu'il travaille en privé, puisque aucun enseignement n'était délivré dans les écoles traditionnelles. Il donne son premier récital au Centro Artístico de Grenade vers 1909. Puis viennent les concerts à Barcelone et à Madrid, en 1916, qui attirent l'attention sur lui et décident vraiment de la suite de sa carrière : il entreprend en 1919 une grande tournée en Amérique du Sud et prend alors conscience de la nécessité de créer un répertoire propre à l'instrument. Jusqu'alors, il jouait ses propres transcriptions de pièces romantiques pour piano (Chopin, Schumann, Mendelssohn), d'œuvres des vihuelistes espagnols ou de Jean-Sébastien Bach (notamment la *Chaconne* de la *Partita n° 2* pour violon seul). Il découvre à la même époque les manuscrits de

Copyrighted material

Francisco Tárrega (1852-1909), qui avait commencé à sortir la guitare du domaine du flamenco où elle était alors cantonnée.

Autodidacte, Segovia se forge une technique tout en réfléchissant sur l'interprétation moderne : « La guitare n'a été qu'un aboutissement instrumental après une série d'éliminations successives [...]. Par malheur, les professeurs de mon petit village me rebutaient au lieu de m'attirer. Alors, j'ai regardé la guitare, je l'ai entendue entre les mains du peuple et j'ai découvert que, même jouée par des mains rudes, elle conserve sa sonorité mélancolique et belle. » Les débuts sont difficiles en Espagne, car Segovia bouleverse les habitudes et les mentalités en amenant la guitare, l'instrument-symbole du flamenco, dans les salles de concert. Il lui faut aussi former un public, ce qui va entraîner, peu à peu, la création de classes de guitare dans les conservatoires. Le luthier Manuel Ramirez lui donne un instrument particulièrement précieux, mais toutes les innovations qu'il apporte sont mal reçues, notamment parmi les disciples de Tárrega. Seul le guitariste catalan Miguel Llobet Soles (1875-1938) – qui avait connu Albéniz, Granados et Debussy – adhère à ses idées. Il deviendra l'un de ses amis les plus fidèles, avec le violoncelliste Gaspar Cassadó (qui transcrira pour guitare, à son intention, le *Deuxième Concerto* pour violoncelle de Boccherini). Parallèlement se développait en Espagne une école de guitare beaucoup plus traditionnelle, issue de Tárrega par un autre de ses disciples, Emilio Pujol Vilarrubí (1886-1980). Il faudra attendre plusieurs générations pour voir se réaliser une synthèse entre l'apport de ces deux tendances alors antagonistes.

En 1924, Segovia donne son premier récital à Paris et révèle les possibilités de la guitare à des compositeurs comme Roussel, Dukas ou Milhaud. Puis ce sont les premières tournées aux États-Unis, à partir de 1928. Sa vie ne sera alors que voyages à travers les cinq

Copyrighted material

Bibliographie

M. Alcázar dir., *The Segovia-Ponce Letters*, éd. Orphée, Columbus (Ohio), 1989
V. Bobri, *The Segovia Technique*, Collier-Macmillan, Londres, 1972 (trad. franç., *La Guitare selon Segovia*, Payot, Paris, 1978)
B. Gavoty & R. Hauert, *Andrés Segovia*, Kister, Genève-Monaco, 1955
R. C. Purcell dir., *Andrés Segovia : Contributions to the World of Guitar*, Belwin Mills, Melville (N.Y.), 1975
A. Segovia, *An Autobiography of the Years 1893-1920*, Macmillan, New York, 1976
M. Summerfield, *The Classical Guitar, its Evolution, Players and Personalities since 1800*, Ashley Mark, Newcastle-upon-Tyne, 3e éd. 1992
C. Usillos, *Andrés Segovia*, Dirección general de bellas artes, Madrid, 1973
G. Wade, *Segovia : a Celebration of the Man and his Music*, Allison & Busby, Londres-New York, 1983 / G. Wade dir., *Maestro Segovia*, Robson Books, Londres, 1986
G. Wade & G. Garno, *A New Look at Segovia, his Life, his Music*, Mel Bay Publ., Pacific (Miss.), 1996.

Copyrighted material

SERKIN RUDOLF (1903-1991)

Introduction

Le génie de Rudolf Serkin se dissimule derrière une biographie d'une trompeuse simplicité et d'un mutisme rare. Aucun accident passionnel, aucun de ces coups d'éclat qui bouleversent les foules ne vient déranger l'ordonnancement d'une vie tout entière dédiée à la seule musique. Digne des classiques, cette carrière d'artisan chambriste, modeste et orgueilleux. Classique encore ce répertoire qui n'accueille qu'un petit nombre d'œuvres solidement construites, qui fuit tout à la fois les épanchements pathétiques d'un certain romantisme et les aventures harmoniques et rythmiques du XXe siècle. Classique toujours ce refus des séductions faciles, ce jeu sans concession qui ose revendiquer jusqu'à l'austérité. Mais, derrière la fermeté de l'architecture, l'infaillibilité du style et la perfection digitale percent la quête anxieuse du message, la passion de la grandeur, l'exigence jamais satisfaite. Sous la maîtrise de la forme, Rudolf Serkin, infatigablement, questionne la musique.

• Un enfant prodige

Rudolf Serkin naît le 28 mars 1903 à Eger, en Bohême, ville qui appartient alors à l'Empire austro-hongrois (aujourd'hui Cheb, en République tchèque). Il fait ses études au Conservatoire de Vienne. Depuis ses cinq ans, il est, à l'évidence, un enfant prodige. Josef Marx, le très conservateur, mais aussi Arnold Schönberg, qui est son contraire, assurent sa formation musicale. Richard Robert lui enseigne le piano. En 1915, il fait ses débuts avec l'Orchestre

Copyrighted material

révèle une nouvelle approche de la musique italienne du XVIIIe siècle, marquée par une recherche d'authenticité et une exceptionnelle vitalité. Sa carrière de soliste se développe alors très rapidement, notamment en France et en Italie. Il est l'un des premiers, en dehors de Wanda Landowska, à jouer les sonates de Scarlatti au clavecin. Il exhume celles de Marcello, Paradisi et Albinoni. Il est aussi l'un des premiers à opérer un retour vers des instruments conformes à ceux du XVIIIe siècle. En 1965, il aborde le pianoforte et élargit ses investigations à la musique instrumentale du début du XIXe siècle : il participe, avec Edwin Loehrer, à la redécouverte des *Péchés de ma vieillesse* de Rossini ; plus tard, il révèle les œuvres de Johann Schobert. En 1970, la perte de l'usage d'un œil ne l'empêche pas de poursuivre ses activités avec un rayonnement qui étonne tous ceux qui l'approchent. Il entreprend alors l'enregistrement intégral des sonates de Scarlatti et suit l'évolution de l'interprétation de la musique ancienne en se produisant avec l'Ensemble 415 de la violoniste Chiara Banchini. Il meurt à Monte-Carlo le 11 septembre 1994.

Ses travaux musicologiques vont de Monteverdi à Pergolèse. À une époque où la musique de ces compositeurs n'était éditée que de façon partielle et généralement dans des arrangements modernes, il a opéré un retour aux sources. Ses reconstitutions et réalisations ont marqué une génération de transition sans laquelle la vogue actuelle de la musique ancienne n'aurait pas connu un tel essor. Il a édité des madrigaux de Monteverdi et Caldara, *Ercole amante* de Cavalli et les sonates pour clavecin de Benedetto Marcello. Son œuvre de compositeur s'inscrit dans le prolongement de celle de Casella et de Respighi : *Concerto pour piano* et *Trio à cordes* (1935) ; *Impressioni* et *Concerto pour orchestre* (1936) ; suites pour orchestre *Paesaggi* et *Suite napolitaine* (1951), *Suite belge* (1952) ;

Copyrighted material

Viottiana, divertimento sur des thèmes de Viotti (1954) ; *Suite anglaise* (1956) ; nombreuses pièces pour piano.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

SILLS BEVERLY (1929-2007)

Pour les Américains, elle incarnait l'opéra. Beverly Sills fut successivement l'une des étoiles du chant américain et une grande administratrice d'opéras qui a su maintenir aux meilleurs niveaux les deux principales scènes lyriques new-yorkaises.

Belle Silverman, de son véritable nom, voit le jour à Brooklyn le 25 mai 1929. À l'âge de trois ans, elle chante en public et se produit à la radio sous le surnom de « Bubbles » Silverman. À sept ans, elle opte pour le nom sous lequel elle fera carrière. Elle remporte plusieurs concours radiophoniques de chant amateur et travaille avec la soprano Estelle Liebling, qui la guidera jusqu'à sa mort, en 1970. Mais ses parents mettent fin provisoirement aux prestations publiques et Beverly accomplit une scolarité normale, tout en travaillant également le piano avec Paolo Gallico. À seize ans, elle chante des rôles d'opérette ; l'année suivante, elle incarne Micaëla (*Carmen* de Bizet) dans un spectacle d'élèves avant de faire ses débuts professionnels dans Frasquita (*Carmen*) au Civic Opera de Philadelphie en 1947. Puis elle est engagée par la Charles Wagner Opera Company, avec laquelle elle se produit en tournée aux États-Unis et au Canada dans Micaëla (soixante-trois représentations consécutives). En 1953, elle est engagée à l'Opéra de San Francisco, où elle incarne Elena (*Mefistofele* de Boito) puis Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart). Elle chante également pour la première fois le rôle-titre de *Manon* de Massenet à l'Opéra de Baltimore. Deux ans plus tard, ce sont ses débuts au New York City Opera dans Rosalinde (*La Chauve-souris* de Johann Strauss). Elle devient rapidement l'une des têtes d'affiche de cette compagnie,

Copyrighted material

SIMONEAU LÉOPOLD (1916-2006)

Par la perfection de son style et la finesse de sa sensibilité, le Canadien Léopold Simoneau appartient au cercle très étroit des ténors mozartiens qui ont marqué l'histoire du disque. Il a mené une longue carrière – dont une grande partie s'est déroulée en France – avec autant de goût que d'intelligence.

Léopold Simoneau naît le 3 mai 1916 à Saint-Flavien, dans le district de Lotbinière (province de Québec, Canada). Il étudie la musique au collège francophone de Lévis, près de Québec, et appartient au chœur de la cathédrale Saint-Patrick de Montréal. Il perfectionne sa technique de chant auprès d'Émile Larochelle, à Québec (1939), puis de Salvator Issaurel, à Montréal (1941-1944). Il fait ses premiers pas sur scène en 1943, aux Variétés-Lyriques de Montréal, sous les traits de Wilhelm Meister (*Mignon* d'Ambroise Thomas). Il part pour New York afin de se perfectionner auprès du grand ténor wagnérien Paul Althouse (1945-1947). Il va, à partir de 1946, se produire beaucoup aux États-Unis, notamment à l'Opéra de Central City, près de Denver (Colorado), à l'Opéra de Philadelphie et à celui de La Nouvelle-Orléans. Il épouse en 1946 la soprano colorature canadienne Pierrette Alarie, avec qui il se produira fréquemment.

Ses débuts en France – à l'Opéra-Comique, dans le rôle de Vincent (*Mireille* de Gounod), et à l'Opéra de Paris, avec Tamino (*La Flûte enchantée* de Mozart) – datent de 1949. Ces deux scènes parisiennes l'inviteront régulièrement jusqu'en 1955. Mais c'est le

Copyrighted material

festival d'Aix-en-Provence qui fait de lui une véritable vedette. Il y triomphe en effet dès le début des années 1950 dans des rôles majeurs : Pylade dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck sous la direction de Carlo Maria Giulini en 1952, Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart), Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart) et Apollo (*Orfeo* de Monteverdi). Le festival de Glyndebourne le réclame pour incarner Idamante dans *Idomeneo* de Mozart sous la baguette de l'exigeant Fritz Busch (1951-1952). En 1952, à Paris, il participe à une exécution historique d'*Œdipus Rex* de Stravinski sous la direction du compositeur, avec Jean Cocteau comme récitant. En 1953, il tient le rôle de Tom Rakewell lors de la première française du *Rake's Progress* de Stravinski, à l'Opéra-Comique de Paris. Les grandes scènes internationales l'appellent : la Scala de Milan (1952), l'Opéra de Munich (1953) et, à de nombreuses reprises, l'Opéra de Chicago (1954-1961). Le festival de Salzbourg ne saurait choisir d'autres Don Ottavio et Tamino pour des représentations qui restent légendaires, sous les directions respectives de Dimitri Mitropoulos et de George Szell, en 1956. La Staatsoper de Vienne lui ouvre enfin ses portes (1956), de même que le Teatro Colón de Buenos Aires (1959), ainsi que, bien tardivement, le Metropolitan Opera de New York (1963, dans Don Ottavio). Essentiellement mozartien jusqu'alors, son répertoire s'ouvre à Verdi (Alfredo, *La Traviata*), Bizet (Nadir, *Les Pêcheurs de perles*), Donizetti (Tonio, *La Fille du régiment*), Rossini (Almaviva, *Le Barbier de Séville*), et même Rameau (Damon, *Les Indes galantes*).

Le disque lui permet de fructueuses rencontres avec de grands chefs comme Hermann Scherchen, Charles Münch, Bruno Walter ou Dimitri Mitropoulos. Sa discographie renferme de somptueux trésors mozartiens – *Così fan tutte* avec Elisabeth Schwartzkopf et le Philharmonia sous la baguette de Herbert von Karajan (1954), *La Flûte enchantée* sous celle de Karl Böhm (1955), *L'Enlèvement au*

Copyrighted material

SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)

Comme ses aînés Felix Mottl, Joseph Keilberth, Franz Konwitschny ou Dimitri Mitropoulos, le chef d'orchestre et compositeur italien Giuseppe Sinopoli est mort en dirigeant, terrassé par une crise cardiaque pendant une représentation d'*Aïda* à la Deutsche Oper de Berlin.

Ce Vénitien hésitait entre la musique et la médecine. Né le 2 novembre 1946, il soutient une thèse d'anthropologie criminelle et de psychiatrie à l'université de Padoue en 1971. Il mène de front des études musicales au conservatoire de Venise (1965-1967), à Darmstadt (1968) et à Sienne (1969-1973). Ses mentors sont Karlheinz Stockhausen et Franco Donatoni, qui le poussent à composer. À partir de 1972, il travaille la direction d'orchestre à l'Académie de musique de Vienne avec Hans Swarowsky, le maître de Claudio Abbado et de Zubin Mehta. Sa voie est tracée, dans la lignée de l'école de Vienne et de Freud.

Sinopoli fonde en 1975 l'Ensemble Bruno Maderna, consacré à la musique d'avant-garde. Les premières de ses œuvres qui attirent l'attention sur lui sont la *Symphonie imaginaire* (1973), le *Concerto pour piano* (1974-1975), *Tombeau d'Armor I* (1975), *II* (1977) et *III* (1978). Son opéra en deux actes *Lou Salomé*, sur un livret de Karl Dietrich Gräwe qui retrace l'histoire de l'amie de Nietzsche, est créé à la Staatsoper de Munich le 10 mai 1981 sous sa direction ; il en tirera deux suites de concert. Peu à peu, la direction d'orchestre prend le pas sur la composition et son répertoire s'élargit aux

Copyrighted material

SÖDERSTRÖM ELISABETH (1927-2009)

Ni l'étendue de son registre, ni l'éclat de sa puissance vocale ne la plaçaient au premier rang des cantatrices devant lesquelles s'ouvrent trop facilement les portes de la célébrité. Par la finesse de son intelligence musicale, la souplesse de son phrasé et la force de sa présence dramatique, la soprano suédoise Elisabeth Söderström n'en compte pas moins parmi les plus sensibles interprètes de sa génération. Au cours d'une longue carrière menée avec sagesse, elle a su concilier une intense activité professionnelle et une vraie vie familiale. Sans emphase inutile, la pureté de sa ligne vocale et la rigueur de son style conduisent au cœur de l'émotion.

Fille d'un capitaine de la marine suédoise et d'une mère russe – respectivement ténor et pianiste amateurs –, Anna Elisabeth Söderström naît à Stockholm le 7 mai 1927. Dès ses quatorze ans, elle suit, à l'Académie royale de musique de la capitale suédoise, les leçons d'une soprano colorature russe, Adelaide Andrejewa De Skilondz, qui forme également la basse finlandaise Kim Borg. Elle lui doit de solides bases techniques, forgées au contact du chant mozartien, qui lui permettent, alors qu'elle est encore étudiante, de faire en mai 1947 des débuts remarqués, dans le rôle de Bastienne (*Bastien et Bastienne* de Mozart), au Théâtre de la cour à Drottningholm. Elle entre en 1950 dans la troupe de l'Opéra royal de Stockholm, qui lui offre le rôle de Regina dans *Mathis der Maler* de Paul Hindemith ; elle appartiendra à cette troupe durant toute sa carrière. En 1955, le festival de Salzbourg l'accueille avec Ighino (*Palestrina* de Hans Pfitzner), sous la baguette de Rudolf Kempe. À

Copyrighted material

son tour, le festival de Glyndebourne fête en 1957 sa vision du personnage du Compositeur (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), prélude à une longue série d'invitations. En 1959, le public du Covent Garden de Londres ovationne son interprétation de Daisy Doody dans l'opéra *Aniara* dû à la plume du Suédois Karl-Birger Blomdahl, puis celle de Morgana (*Alcina* de Haendel). La même année, le 30 octobre, elle chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York (Susanna des *Noces de Figaro*), mais elle préférera ensuite, pour ne pas trop s'éloigner de ses enfants, se produire essentiellement en Europe.

Son domaine de prédilection inclut tout particulièrement Mozart – Susanna et la Comtesse Almaviva des *Noces de Figaro* – et Richard Strauss : elle est l'une des rares sopranos à avoir tenu successivement les trois rôles féminins principaux du *Chevalier à la rose* (Sophie, Octavian, la Maréchale) et triomphe tout aussi bien avec Christine (*Intermezzo*) ou la Comtesse Madeleine (*Capriccio*). En 1969 et 1970, elle incarne au Covent Garden une inoubliable Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) sous la direction de Pierre Boulez. L'Opéra de Paris l'applaudit dans *Le Chevalier à la rose* en 1974. Elle grave, dirigée par Charles Mackerras, trois opéras majeurs de Janáček – rôles-titres de *Kátya Kabanová* (1976) et de *Jenůfa* (1982), Emilia Marty de *L'Affaire Makropoulos* (1978) –, enregistrements qui ont durablement marqué la discographie. Le 12 avril 1978, à l'Opéra de Stockholm, elle tient le rôle de Clitoria (Amanda) lors de la création, en suédois, du *Grand Macabre* de Ligeti. À Dallas, le 19 novembre 1988, elle crée Juliana Bordereau de l'opéra *The Aspern Papers*, rôle que Dominick Argento a écrit à son intention. Confirmant son intérêt pour la musique du XXe siècle, Elisabeth Söderström s'illustre avec Gerda (*Fennimore and Gerda* de Delius), Marie (*Wozzeck* de Berg), Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten) et la Gouvernante (*The Turn of the*

Copyrighted material

Gregor Piatigorsky et l'altiste Lionel Tertis. En 1955, il forme un trio au festival d'Édimbourg avec Zino Francescatti et Pierre Fournier. Un an plus tard, profondément marqué par la mort de son père, il est victime d'une attaque d'hémiplégie qui lui laisse le bras droit paralysé. Il doit alors interrompre sa carrière ; il meurt à Londres le 2 février 1988.

Solomon a été l'un des premiers artisans d'un renouveau du classicisme dans l'interprétation pianistique. Sa démarche s'imposait par sa clarté et sa pudeur : aucun effet qui ne soit écrit, aucune démonstration de virtuosité, avant tout une grande économie de moyens au service du texte. Il se dégageait de ses exécutions un raffinement subtil qui n'allait jamais à l'encontre d'une grande générosité et d'un enthousiasme communicatif. Ses penchants naturels le guidaient vers Mozart, Beethoven et Brahms, auxquels il avait consacré plusieurs disques aux premiers temps du microsillon. Mais il s'est aussi intéressé à la musique de son temps, créant notamment deux œuvres d'Arthur Bliss, sa *Sonate pour alto et piano* (avec Lionel Tertis, 1933) et son *Concerto pour piano* (New York, 1939), écrit à son intention. Il laisse une importante discographie (près d'une centaine de titres), principalement réalisée sous la direction artistique de Walter Legge pour E.M.I.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

SOLTI GEORG (1912-1997)

Introduction

Le caractère entier et perfectionniste du Britannique d'origine hongroise Georg Solti a fait de lui un chef redouté mais aussi une des baguettes les plus recherchées par les orchestres exigeants.

• Du piano à l'opéra

De son véritable nom György Stern, il voit le jour à Budapest le 21 octobre 1912 dans une famille juive. Il commence des études pianistiques dès l'âge de six ans et entre à treize ans à l'académie Franz-Liszt de sa ville natale. Il y est l'élève d'Ernst von (ou Ernö) Dohnányi pour le piano et de Zoltán Kodály pour la composition. Il reçoit aussi quelques conseils de Béla Bartók, sans vraiment travailler avec lui. À la fin de ses études, il est engagé comme répétiteur à l'Opéra de Budapest et acquiert une solide formation lyrique qui lui permet de devenir l'assistant de Bruno Walter (1935) et d'Arturo Toscanini (1936-1937) au festival de Salzbourg.

Georg Solti fait ses débuts de chef d'orchestre à l'Opéra de Budapest le 11 mars 1938 en dirigeant *Les Noces de Figaro* de Mozart. Devant la montée de l'antisémitisme, il quitte la Hongrie pour la Suisse en 1939 et vit pendant plusieurs années à Zurich en donnant des leçons de piano. En 1942, il remporte le premier prix de piano homme au concours international d'exécution musicale de Genève et c'est au clavier qu'il signe son premier disque, en 1947, comme partenaire de Georg Kulenkampff dans les sonates pour

Copyrighted material

violon et piano de Brahms et de Beethoven. Sa carrière de chef d'orchestre vient de reprendre un an plus tôt, avec une invitation à diriger *Fidelio* de Beethoven à la Bayerische Staatsoper de Munich, aussitôt suivie de sa nomination au poste de directeur général de la musique. En 1952, il quitte Munich pour Francfort-sur-le-Main, où il occupe la même fonction. Sa carrière se développe très vite : premiers concerts aux États-Unis et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1953, enregistrements pour Decca...

Rapidement, Solti s'affirme comme l'un des plus grands chefs d'orchestre d'opéra de sa génération. Il débute au festival de Salzbourg en 1951 (*Idomeneo* de Mozart), à l'Opéra de San Francisco en 1953 (*Elektra* de Richard Strauss), au festival de Glyndebourne en 1954 (*Don Giovanni* de Mozart), au Covent Garden de Londres en 1959 (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), au Metropolitan Opera de New York en 1960 (*Tannhäuser* de Wagner). Entre 1958 et 1965, il réalise avec l'Orchestre philharmonique de Vienne la première intégrale en studio de la *Tétralogie* de Wagner, un enregistrement spectaculaire qui tire parti de toutes les ressources nouvelles des techniques de prise de son et qui rassemble, notamment, Birgit Nilsson, Régine Crespin, Wolfgang Windgassen, James King, Hans Hotter, Gerhard Stolze, Gustav Neidlinger, Kurt Böhme et Gottlob Frick.

Puis il est directeur musical du Royal Opera House de Covent Garden (1961-1971), où il élargit le répertoire en montant des opéras alors rarement joués de Schönberg (*Erwartung*, *Moïse et Aaron*), de Richard Strauss (*La Femme sans ombre*), de Berg (*Wozzeck*), ainsi que la *Tétralogie*. Commence alors une période où Solti accorde une importance accrue au concert. Entre 1969 et 1991, il est directeur musical de l'Orchestre symphonique de Chicago et prolonge le travail effectué par son compatriote Fritz Reiner. Il fait

Copyrighted material

R. STRAUSS, *Arabella*, avec Lisa Della Casa (Arabella), George London (Mandryka), Otto Edelmann (le Comte Waldner), Hilde Gueden (Zdenka), Orchestre philharmonique de Vienne (1957) ; *Salomé*, avec Birgit Nilsson (Salomé), Gerhard Stolze (Herodes), Grace Hoffman (Herodias), Eberhard Waechter (Jochanaan), Orchestre philharmonique de Vienne (1961)
G. VERDI, *Rigoletto*, avec Robert Merrill (Rigoletto), Anna Moffo (Gilda), Alfredo Kraus (le Duc de Mantoue), R.C.A. Italiana Opera Orchestra (1963) ; *La Traviata*, avec Angela Gheorghiu (Violetta), Frank Lopardo (Alfredo), Leo Nucci (Giorgio), Orchestre du Covent Garden (enregistré live en décembre 1994) ; *Don Carlo*, avec Carlo Bergonzi (Don Carlo), Renata Tebaldi (Elisabetta), Nicolai Ghiaurov (Filippo), Dietrich Fischer-Dieskau (Posa), Grace Bumbry (Eboli), Martti Talvela (Inquisitore), Orchestre du Covent Garden (1965) ; *Aïda*, avec Leontyne Price (Aïda), Jon Vickers (Radamès), Rita Gorr (Amneris), Robert Merrill (Amonasro), Orchestre de l'Opéra de Rome (1961) ; *Requiem*, avec Joan Sutherland, Marilyn Horne, Luciano Pavarotti, Martti Talvela, Orchestre philharmonique de Vienne (1967)
R. WAGNER, *Lohengrin*, avec Plácido Domingo (Lohengrin), Jessye Norman (Elsa), Siegmund Nimsgern (Friedrich), Eva Randová (Ortrud), Hans Sotin (Heinrich), Dietrich Fischer-Dieskau (le Héraut), Orchestre phiharmonique de Vienne (1986) ; la *Tétralogie*, avec George London (Wotan – *L'Or du Rhin*), Hans Hotter (Wotan, le Wanderer), Kirsten Flagstad (Fricka – *L'Or du Rhin*), Christa Ludwig (Fricka), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Wolfgang Windgassen (Siegfried), Gustav Neidlinger (Alberich), James King (Siegmund), Régine Crespin (Sieglinde), Gottlob Frick (Hunding, Hagen), Dietrich Fischer-Dieskau (Gunther), Set Svanholm (Loge), Paul Kuen (Mime), Jean Madeira (Erda), Eberhard Waechter (Donner), Orchestre philharmonique de Vienne (1958-1965).

Copyrighted material

un petit opéra à lui seul, conception difficile à marier avec les impératifs de la scène lyrique. Cet art de la juste mesure bascula légèrement dans l'excès et la préciosité au cours de la dernière partie de sa carrière, lorsque la voix perdit de sa souplesse et le vibrato de sa discrétion, mais les enregistrements des années 1950 (avec Jacqueline Bonneau) et 1960 (avec Dalton Baldwin) resteront des références. La musique contemporaine l'attirait peu et seuls quelques compositeurs ont écrit des mélodies qu'il a créées, comme Henri Sauguet ou l'Américain Ned Rorem.

Dans sa discographie, on retiendra : de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, rôle de Golaud, avec Victoria de Los Angeles (Mélisande), Jacques Jansen (Pelléas), Orchestre national de la R.T.F., direction André Cluytens (enregistré en 1956) ; de Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, rôle de Pollux, avec Zeger Vandersteene (l'Amour), Jeanette Scovotti (Minerve), Chœur de chambre de Stockholm, Concentus Musicus de Vienne, direction Nikolaus Harnoncourt (enregistré en 1972) ; de Henri Duparc, Mélodies, avec Jacqueline Bonneau ; de Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*, Société des concerts du Conservatoire, direction Edouard Lindenberg ; *L'Art de Gérard Souzay* (lieder de Schumann, Schubert, Beethoven, Brahms, R. Strauss ; mélodies de Fauré, Ravel, Hahn, Poulenc ; airs d'opéra de Lully, Rameau, Monteverdi, Haendel, Gluck, Mozart, Bizet, Massenet, Thomas, Gounod), avec Dalton Baldwin, English Chamber Orchestra, direction Raymond Leppard, Orchestre Lamoureux, direction Serge Baudo (enregistrements 1960-1968).

Alain PÂRIS

Bibliographie

G. SOUZAY, *Gérard Souzay raconte*, Somogy, Paris, 2001.

Copyrighted material

Suitner (1960-1964), Kurt Sanderling (1964-1967), Martin Turnovsky (1967-1968), Herbert Blomstedt (1975-1985), Hans Vonk (1985-1990), Giuseppe Sinopoli (1992-2001), Bernard Haitink (2002-2004), Fabio Luisi (2007-2010), Christian Thielemann (depuis 2012).

Copyrighted material

Karl Böhm, 1950. *Économe de ses gestes — on a dit de lui qu'il dirigeait avec son regard plutôt qu'avec ses mains —, Böhm tenait de Richard Strauss l'idée que «la main droite du chef est une chose tout extérieure, grâce à laquelle les musiciens savent avec précision où ils en sont du point de vue rythmique. Tout le reste appartient au domaine du spirituel».*

Copyrighted material

relativement en marge de l'évolution du répertoire international. À la chute du communisme, l'ouverture des frontières joue un double rôle sur l'évolution de l'orchestre : mise à niveau technique, notamment en ce qui concerne les instruments à vent dont la facture était très en retard, mais perte partielle de la spécificité, le recrutement s'opérant à une échelle internationale et non plus seulement saxonne. Les couleurs et le style de cet orchestre ont toujours été plus transparentes et plus vives que celles de leurs homologues prussiens ou bavarois. On se situerait davantage dans une esthétique Mitteleuropa, dans un univers proche de Vienne et de Prague.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

STAATSOPER DE BERLIN

La capitale allemande possède trois théâtres lyriques dont deux, le Staatsoper et le Komische Oper, se trouvaient à Berlin-Est du temps de la R.D.A. La chute du Mur et la réunification des deux Allemagnes rendit à ces deux lieux leur identité nationale intrinsèque.

Si le Deutsche Oper dut son origine à la soif de culture et au désir d'élévation sociale de la bourgeoisie, le Staatsoper était, lui, de naissance aristocratique. Érigé par l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff à la demande du roi Frédéric II, il fut inauguré le 7 décembre 1742 avec l'opéra de Carl Heinrich Graun *Cleopatra e Cesare*. Construit sur l'avenue Unter den Linden (« sous les tilleuls »), il reçut le nom de « Lindenoper ». Victime de trois incendies – le premier en 1843, les deux autres en 1942 et en 1945 à la suite de bombardements –, il fut à chaque fois reconstruit dans le style rococo initial. Il n'abrita pas immédiatement les événements majeurs de l'activité lyrique, qui eurent lieu au Königliches Nationaltheater, notamment la création du *Freischütz* de Weber sous la direction du compositeur, le 18 juin 1821. Ce sont deux personnalités prestigieuses, Gaspare Spontini à partir de 1820 et Giacomo Meyerbeer, qui lui succéda en 1842 comme Generalmusikdirektor, qui, malgré leur attachement au classicisme, surent ouvrir le théâtre à la musique romantique. Le « rossignol suédois » Jenny Lind fit alors ses premières apparitions, acclamées des Berlinois.

Copyrighted material

Le Lindenoper acquit une renommée considérable sous l'intendant Botho von Hülsen, qui en assura l'administration durant trente-cinq années (1851-1886) et finit par faire entrer Wagner au répertoire en dépit de ses propres réticences.

Von Hülsen offrit souvent à son public de luxueuses distributions, avec des solistes aussi réputés que Lilli Lehmann, Pauline Lucca, Franz Betz ou Albert Niemann. S'ouvrit alors au Lindenoper l'ère des grands chefs d'orchestre : Josef Sucher, Felix Weingartner, Karl Muck et Richard Strauss (dont les œuvres, jugées immorales, n'étaient pas programmées), auxquels succédèrent Franz Schalk, Bruno Walter et Leo Blech. Outre Caruso, qui s'y était produit dix-sept fois jusqu'en 1913, le Lindenoper accueille des étoiles du chant telles que Geraldine Farrar, Marcella Sembrich, Emmy Destinn et Francisco D'Andrade.

Sous l'intendance de Max von Schilling (1919-1925), soucieux de concilier tradition et opéra contemporain, figurent au répertoire des œuvres de Franz Schreker (*Die Gezeichneten*), Ferruccio Busoni (*Turandot* et *Arlecchino*), Walter Braunfels (*Die Vögel*), Hans Pfitzner (*Palestrina*) et Richard Strauss (*Die Frau ohne Schatten*), sans oublier naturellement la *Mona Lisa* de von Schilling lui-même, interprétée par son épouse Barbara Kemp. Nommé Generalmusikdirektor en 1924, Erich Kleiber aura dès l'année suivante son heure de gloire avec la création de *Wozzeck* d'Alban Berg.

En 1926, d'importants travaux de réaménagement obligèrent la troupe à se produire au Schauspielhaus et au Kroll Oper, scène « alternative » qui se distinguait par son esprit progressiste et devait fortement influencer l'évolution de la mise en scène lyrique. Otto Klemperer en était le directeur artistique et le chef d'orchestre

Copyrighted material

principal ; les décors étaient confiés à des artistes aussi renommés que Caspar Neher et Teo Otto, la mise en scène assurée par des maîtres du théâtre comme Arthur Maria Rabenalt ou Gustav Gründgens. Mais le contrat de Klemperer fut résilié en 1933 par le régime national-socialiste et Wilhelm Furtwängler donna, dès 1935, sa démission du poste de premier Staatskapellmeister, qui lui avait été attribué en 1933.

Clemens Krauss, qui lui succéda à la tête du Lindenoper, fit connaître au théâtre un véritable apogée musical avec des représentations de Wagner dans des mises en scène de Heinz Tietjen et des décors d'Emil Praetorius. Parmi les artistes alors invités, on relève les noms d'Elisabeth Rethberg, Lotte Lehmann, Sigrid Onegin, Richard Tauber ou bien encore Michael Bohnen, le « Chaliapine allemand ». Mais les chanteurs de la compagnie sont eux aussi restés presque tous légendaires : Frida Leider, Maria Cebotari, Erna Berger, Maria Müller, Heinrich Schlusnus, Max Lorenz, Franz Völker, Helge Rosvaenge, Marcel Wittrisch, auxquels se joignirent un peu plus tard Peter Anders, Tiana Lemnitz, Margarete Klose et Josef Greindl.

En 1955, pour sa réouverture, le Linderoper est rebaptisé Staatsoper. Deux chanteurs venant de Dresde, Theo Adam et Peter Schreier, font partie de la troupe dans laquelle vont s'illustrer, notamment, Ludmila Dvořáková, Enriqueta Tarrés, Siegfried Vogel, puis Anna Tomowa-Sintow, et, comme chefs d'orchestre, le nouveau Generalmusikdirektor Franz Konwitschny, Joseph Keilberth et Otmar Suitner. Les compositeurs contemporains d'obédience politique conformiste sont particulièrement choyés, en particulier Paul Dessau, dont on crée successivement *Das Verhör des Lukullus* (1951), *Puntila* (1966), *Lanzelot* (1969) et *Einstein*

Copyrighted material

STAATSOPER DE VIENNE

Au cœur d'une ville entre toutes musicienne, l'Opéra de Vienne a valeur de symbole. Héroïsme, Drame, Fantaisie, Humour, Amour : les cinq allégories de bronze dressées à son fronton résument sa mission théâtrale et son destin. L'actuel bâtiment néo-Renaissance situé sur la Ringstrasse, réplique de l'ancienne Hofoper inaugurée en 1869 sous François-Joseph et détruite par les bombardements de 1945, témoigne de la fidélité des Viennois à leur première scène. Depuis sa réouverture, le 5 novembre 1955, avec *Fidelio* dirigé par Karl Böhm, cette salle de deux mille places (rebaptisée Staatsoper depuis la Première Guerre mondiale) assure la pérennité lyrique de la capitale autrichienne.

Le passé musical de la monarchie Habsbourg est en effet dans toutes les mémoires. Il suffit de rappeler les fastes du Burgtheater au XVIIIe siècle, et notamment les créations de Gluck (*Orfeo ed Euridice* en 1762, *Alceste* en 1767, *Paride ed Elena* en 1770), Mozart (*Les Noces de Figaro* en 1786, la version révisée de *Don Giovanni* en 1788, *Così fan tutte* en 1790) et Cimarosa (*Il Matrimonio segreto* en 1792). S'y ajoutent les productions originales du National Singspiel créé par l'empereur, dont *L'Enlèvement au sérail* (1782), celles aussi qu'accueillent les scènes des faubourgs tel ce Theater auf der Wieden où fut créée *La Flûte enchantée* en 1791. Le XIXe siècle s'efforcera de ne pas être en reste, qui verra se succéder sur l'une ou l'autre des nombreuses scènes viennoises les créations d'*Euryanthe* de Weber (Kärntnertortheater, 1823), de *Linda di Chamounix* (Kärntnertortheater, 1842) et de *Maria di Rohan* (Kärntnertortheater, 1843) de Donizetti, de *Martha* de Flotow

Copyrighted material

Irmgard Seefried, tout comme celle de leurs collègues masculins Erich Kunz, Max Lorenz, Hans Hotter ou Julius Patzak.

La réouverture de l'Opéra du Ring eut lieu le 5 novembre 1955, avec *Fidelio*, suivi de *Don Giovanni* en allemand (souvenir de 1869), sous la direction de Karl Böhm. Mais celui-ci laissa bientôt sa place à Herbert von Karajan, lié par ailleurs à la Scala de Milan. Les productions communes qui en résultent, la conception globale que se fait le chef et metteur en scène de sa mission, favorisent un nouvel âge d'or. De 1956 à 1964, avec le concours de Christa Ludwig, Leonie Rysanek, Lucia Popp ou Birgit Nilsson, notamment, et des grands interprètes italiens de l'époque – Mirella Freni, Giulietta Simionato, Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano... –, le théâtre vit quelques-unes de ses plus belles heures. Directeurs et chefs d'orchestre de grand renom se succèdent, de Lorin Maazel à Seiji Ozawa, en passant par Claudio Abbado.

Riche d'environ deux cent trente artistes, l'Opéra de Vienne peut offrir jusqu'à trois cents représentations par an, avec la participation dans des rôles dits secondaires de chanteurs qui ont tenu ou pourraient tenir ailleurs le premier plan.

S'appuyant sur l'extraordinaire qualité de son orchestre, le Philarmonique de Vienne, et sur une acoustique exemplaire, le théâtre demeure l'astre rayonnant d'une capitale qui, forte de son Volksoper voué à la défense d'un répertoire plus léger, et de liens tissés de longue date avec Salzbourg et son festival, reste digne en tout point de son passé légendaire.

Jean CABOURG

Copyrighted material

par Ferenc Fricsay, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti en version de concert. Parallèlement, elle enseigne à la Musikakademie de Zurich puis à l'Opernstudio de cette même ville. Elle épouse en 1959 le chef d'orchestre suisse Hans Erismann et fait ses adieux à la scène en 1969, au Carnegie Hall de New York, avec le *Requiem* de Mozart. Elle se consacre alors à l'enseignement du chant et rédige son autobiographie, *Nehmt meinen Dank* (1979). Elle meurt à Zurich le 27 avril 1999.

C'est par la limpidité de son timbre et par la pureté de son style que Maria Stader a conquis la célébrité. Mozart était au centre de son répertoire : les messes et les airs de concert mais aussi des extraits des opéras qu'elle ne donnait pas en intégralité sur scène. Bach, dont la rigueur et l'intériorité lui étaient très proches, l'était tout autant : ses versions du *Magnificat* et de la *Messe en si* sous la direction de Karl Richter en compagnie de Herta Töpper, d'Ernst Haefliger et de Dietrich Fischer-Dieskau ont durablement dominé la discographie. Eugen Jochum la choisit pour enregistrer la musique religieuse d'Anton Bruckner (*Te Deum*, *Messe n° 3*, *Psaume 150*). Bruno Walter l'invite à tenir la partie soliste dans le dernier des quatre mouvements de la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler. Ferenc Fricsay la retient pour un *Requiem* de Verdi pourtant bien éloigné de son univers familier. Tous ces grands chefs avaient reconnu en Maria Stader une discrète mais parfaite musicienne.

Pierre BRETON

Copyrighted material

STARKER JANOS (1924-2013)

Violoncelliste et pédagogue américain d'origine hongroise. János Starker, né à Budapest le 5 juillet 1924, aborde la musique dès l'âge de six ans, jetant son dévolu sur le violoncelle : en 1930, il entre dans la classe d'Adolf Schiffer, qui a succédé à David Popper à l'Académie Franz-Liszt de la capitale hongroise. Il étudie la composition avec Zoltán Kodály et côtoie Béla Bartók ainsi qu'Ernö Dohnányi. Il aborde la musique de chambre avec Leó Weiner mais aussi avec Imre Waldbauer – un des fondateurs du Quatuor hongrois (Quatuor Waldbauer-Kerpely) – et Dezsö Rados, deux violonistes considérés à l'époque comme « scientifiques », c'est-à-dire férus tout autant de neurologie, d'anatomie et de biologie que de musique. Ces professeurs auront une influence profonde et durable sur les conceptions de l'instrumentiste et du pédagogue.

János Starker est durant deux ans violoncelle solo à la fois à l'Orchestre de l'Opéra et à l'Orchestre philharmonique de Budapest (1945-1946). En 1946 cependant, il quitte la Hongrie et se fixe à Paris, où il réalise le premier enregistrement mondial de la *Sonate*, opus 8, pour violoncelle seul de Kodály, qui obtient le grand prix du disque et attire l'attention sur lui. Il s'établit aux États-Unis en 1948 et devient le violoncelle solo de l'Orchestre symphonique de Dallas que dirige alors Antal Dorati (1948-1949). De 1949 à 1953, il est chef de pupitre et soliste de l'Orchestre du Metropolitan Opera de New York, sous la baguette de Fritz Reiner. Il entretient avec ce grand chef une relation quasi filiale et il le suit quand il prend les

Copyrighted material

perforations coniques améliorent le son et enrichissent les harmoniques.

János Starker impressionne par une extraordinaire aisance technique. Son jeu, débarrassé de tout geste superflu, semble se développer sans effort. Le son, charnu, reste net et incisif, l'expression retenue et maîtrisée. La rigueur et la sobriété de son style déroutent parfois un public avide de grands effets romantiques et de séductions faciles. Mais ses interprétations manquent rarement de grandeur et de souffle. Par trois fois, en 1959, en 1992 – avec sans doute moins de bonheur – et en 1997 – sous les applaudissements de la critique –, il a gravé les suites de Bach pour violoncelle seul : à mi-distance entre l'engagement passionné de Pablo Casals et la méditation douloureuse de Pierre Fournier, János Starker nous offre une lecture où le respect de la lettre et la hauteur de vue conduisent à une rayonnante sérénité.

Retiré de la scène depuis 2001, János Starker continue de se consacrer à ses élèves, parmi lesquels ont notamment figuré Raphaël Pidoux, Marc Coppey et Henri Demarquette. Il publie ses Mémoires, *The World of Music According to Starker*, en 2004 et s'éteint le 28 avril 2013, à Bloomington.

Pierre BRETON

Copyrighted material

1964), où l'appelle Rolf Liebermann, alors intendant de la Staatsoper. Il est ensuite directeur général de la musique à Mannheim (1963-1970). Il fait en 1965 ses débuts américains, à l'Opéra de San Francisco. En 1969, il dirige *Parsifal* et, l'année suivante, son premier *Ring* à Bayreuth avant d'y devenir le conseiller musical de Wolfgang Wagner à partir de 1975 : jusqu'en 1989, il y dirige en outre *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *Tristan et Isolde* et *Tannhäuser*. Entre-temps, en 1969, il a été nommé premier chef d'orchestre à la Staatsoper de Vienne, où il a débuté en 1963 avec *Carmen*, prélude à une exceptionnelle collaboration. Puis il retourne à Hambourg, comme directeur général de la musique (1972-1977). À la même époque, il dirige régulièrement à la Deutsche Oper de Berlin (-Ouest), notamment des cycles wagnériens marquants. Peu à peu, sa carrière s'oriente plus vers le concert que vers l'opéra. Il débute avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1970. À partir de 1977, il est invité régulier de l'Orchestre symphonique de la N.H.K. à Tōkyō. Puis il succède à Wolfgang Sawallisch comme directeur musical de l'Orchestre de la Suisse romande, à Genève (1980-1985). Il prend ensuite la direction de l'Orchestre symphonique de Bamberg (1985-1996), une formation qu'il dirige en invité depuis 1964 et avec laquelle il entretient une relation idyllique : en douze ans, ils donneront plus de 500 concerts dans le monde entier. Stein est aussi à la tête de l'Orchestre symphonique de Bâle (1987-1994). Après son départ de Bamberg, les musiciens de cet orchestre le nomment chef émérite à vie et il donnera son dernier concert avec eux en 2001. Il meurt à Vandœuvres (Suisse), le 27 juillet 2008.

Stein avait acquis dans les fosses d'opéra un métier irréprochable. Il avait le sens de l'écoute et savait faire travailler les orchestres avec efficacité et pragmatisme. L'image du chef solide, plus scrupuleux qu'imaginatif, est inexacte : c'est plutôt celle de la

Copyrighted material

force tranquille qu'il faut retenir, celle d'un homme à la sensibilité discrète. Modeste, bourru en apparence, peut-être était-il trop sérieux pour des musiciens non germaniques qui réclamaient aussi un zeste de fantaisie, ce qui explique les limites géographiques de sa carrière : ses terres d'élection étaient l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, la Grande-Bretagne, les États-Unis et le Japon ; ailleurs, ses apparitions sont restées épisodiques. Il se refusait à tout acte médiatique, ce qui explique pourquoi seul le monde musical l'a reconnu à sa juste valeur. En dehors d'un immense répertoire lyrique, il était particulièrement à l'aise dans la musique symphonique romantique et postromantique austro-allemande. Ses enregistrements des symphonies de Bruckner comptent parmi ses plus beaux témoignages. Et il a beaucoup œuvré en faveur de la musique de Max Reger. Mais on ne saurait oublier la passion qu'il nourrissait pour celle de Sibelius, dont il fut l'un des rares admirateurs parmi les chefs d'orchestre allemands de sa génération. Il a peu dirigé en France : quelques concerts avec l'Orchestre national de France vers 1970, *Lohengrin* à l'Opéra de Lyon (1964), *Parsifal* (1973), *Ariane et Barbe-Bleue* et *Le Chevalier à la rose* (1976) au Palais-Garnier. Peu versé dans le domaine de la musique contemporaine, il a toutefois créé quelques opéras : la version scénique de l'opéra de Bohuslav Martinů conçu pour la télévision *Le Mariage* (Staatsoper de Hambourg, 31 mars 1954), *Hero und Leander* de Günter Bialas (Nationaltheater de Mannheim, 8 septembre 1966), *Der Besuch der alten Dame* (« La Visite de la vieille dame ») de Gottfried von Einem (Staatsoper de Vienne, 23 mai 1971). Dans le répertoire symphonique, il a dirigé en première audition des œuvres de Victor Bruns (*Concerto pour orchestre*, 1993), Helmut Eder (*Choral-Sinfonie*, 1977), Rudolf Kelterborn (*Symphonie*, 1987 ; *Lux et tenebrae*, 1989), Norbert

Copyrighted material

Moret (*Tragiques*, 1983), Alfred Prinz (*Musique pour orchestre*, 1971) et Hans Vogt (*Aprèslude*, 1991).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

L. VAN BEETHOVEN, les cinq concertos pour piano, avec Friedrich Gulda, Orchestre philharmonique de Vienne (1970, 1971)
J. BRAHMS, les quatre symphonies, Orchestre symphonique de Bamberg (1997)
A. BRUCKNER, *Deuxième Symphonie* (1991) ; *Sixième Symphonie* (1972), Orchestre philharmonique de Vienne
L. CHERUBINI, *Medea*, avec Leonie Rysanek, Bruno Prevedi, Margarita Lilowa, Nicolai Ghiuzelev, Lucia Popp, chœur et Orchestre de l'Opéra de Vienne (enregistré sur le vif le 31 janvier 1972)
M. REGER, *Suite de ballet*, op. 130 ; *Variations et fugue sur un thème de Mozart* ; *Variations et fugue sur un thème de Beethoven* ; *Eine Lustspieleouverture*, op. 120 ; *Concerto dans le style ancien* ; *Sinfonietta*, op. 90, Orchestre symphonique de Bamberg (1990-1994)
F. SCHUBERT, intégrale des symphonies, Orchestre symphonique de Bamberg (1986)
J. SIBELIUS, *Légendes du Kalevala*, *Finlandia*, Orchestre de la Suisse romande (1980)
R. STRAUSS, *Capriccio*, avec Anna Tomowa-Sintow, Wolfgang Schöne, Manfred Jungwirth, Trudeliese Schmidt, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré sur le vif au festival de Salzbourg le 7 août 1985) ; *Une symphonie alpestre*, Orchestre symphonique de Bamberg (1988)
G. VERDI, *Don Carlo*, avec Franco Corelli, Gundula Janowitz, Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Shirley Verrett, Martti Talvela, Edita Gruberová, Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré sur le vif le 25 octobre 1970)
R. WAGNER, *Tannhäuser*, ouverture ; *Rienzi*, ouverture ; *Siegfried Idyll*, Orchestre symphonique de Bamberg (1986 et 1987) ; *Tristan et Isolde*, avec Hans Beirer, Ingrid Bjoner, Otto Wiener, Ruth Hess, Walter Kreppel, chœur et Orchestre de l'Opéra de Vienne (1970) ; *Parsifal*, avec Siegfried Jerusalem, Eva Randová, Bernd Weikl, Hans Sotin, chœur et Orchestre du festival de Bayreuth 1984 (vidéo) ; *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, avec Bernd Weikl,

Copyrighted material

l'Autrichien Steiner un ennemi ; il est emprisonné mais vite libéré grâce à son statut d'artiste et à l'appui du duc de Westminster. Il peut gagner les États-Unis en décembre 1914. À New York, il dirige à Broadway des shows de George Gershwin, Victor Herbert, Jerome Kern et Vincent Youmans, compose des arrangements, réalise des orchestrations, bref, se bâtit une solide réputation de professionnel.

En 1929, appelé par William LeBaron, producteur à la R.K.O., Max Steiner quitte New York pour la côte ouest, afin de collaborer avec Harry Tierney à la bande originale du film *Rio Rita* (1929) réalisé par Luther Reed, adaptation d'une comédie musicale à succès produite par Florenz Ziegfeld qu'il avait orchestrée et dirigée à la scène en 1927. Il apparaît alors comme un musicien complet et, très vite, les studios hollywoodiens se l'arrachent. Grâce à sa grande connaissance des opérettes, de la comédie musicale et la solide formation qu'il a reçue, Steiner peut écrire et diriger tous les styles de musique, ce qui présente un sérieux avantage dans une époque traversée par toutes les influences.

En 1933, David O. Selznick lui offre d'écrire la musique du film *King Kong.* Mais c'est avec *Autant en emporte le vent* que Max Steiner va acquérir la renommée internationale. La musique qu'il compose pour cette superproduction remporte un énorme succès : collant parfaitement à l'action, elle renforce véritablement le drame qui se joue et reflète admirablement les états d'âme des personnages ; son langage instrumental riche et varié adopte une forme libre et adaptée au propos dramatique, qu'elle souligne. *Autant en emporte le vent* offre à Steiner la possibilité d'écrire des musiques très diverses : à côté de mélodies très écrites (mais souvent lourdement orchestrées), il adapte des danses populaires et des airs patriotiques du Sud. De manière générale, les musiques écrites pour ce film sont avant tout caractérisées par la primauté de

Copyrighted material

la mélodie : une ligne simple et nette, toujours placée au premier plan, et qui va de pair avec les humeurs des personnages.

Avec *Now, Voyager*, Max Steiner signe une de ses plus belles partitions : celle-ci, mélangeant satire et gravité, exprime le drame des personnages avec une telle puissance qu'elle renforce leur personnalité et leur confère toute leur vérité.

En 1942, *Casablanca* illustre une fois encore son talent exceptionnel de compositeur en parfaite osmose avec les images. Max Steiner possède réellement le don de fondre sa musique dans les images, sans pourtant que celle-ci s'y perde : au-delà des films, on retient les musiques de Steiner (ainsi, le célèbre thème de Tara d'*Autant en emporte le vent*). Comme l'aller et retour d'une onde, la musique de Max Steiner renforce l'image, qui à son tour renforce la musique.

À la fin des années 1940, Max Steiner doit quelque peu ralentir son activité de compositeur de musique de film. Le changement d'esthétique dans la production cinématographique le fait en effet de plus en plus apparaître comme anachronique : la mode n'est plus aux grandes fresques symphoniques. La puissance émotionnelle de ses compositions, perceptible par les auditeurs ou les spectateurs les plus divers, se révèle suspecte pour les tenants de la modernité. Nostalgique d'un passé à jamais révolu, trop âgé, Steiner ne peut s'adapter à ces bouleversements. Commence alors une longue période de désillusions dont il ne se relèvera pas. Sa santé s'altère. Il meurt le 28 décembre 1971 à Beverly Hills, d'un cancer généralisé.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

Copyrighted material

STERN ISAAC (1920-2001)

Introduction

Un des plus illustres représentants de la première génération de musiciens américains formés entièrement outre-Atlantique, Isaac Stern considérait que sa notoriété de violoniste devait servir les causes les plus diverses, tant musicales qu'humanitaires.

• Un musicien engagé

Isaac Stern est originaire d'Ukraine, région que la Pologne et l'U.R.S.S. se disputaient au moment de sa naissance, le 21 juillet 1920, à Kremenets, alors polonaise. Un an plus tard, sa famille se fixe à San Francisco, où le jeune Isaac va étudier le violon... parce que son meilleur ami en fait autant. Il travaille avec Louis Persinger, un disciple d'Eugène Ysäye qui fut aussi l'un des maîtres de Yehudi Menuhin, puis avec Naoum Blinder – premier violon solo de l'Orchestre symphonique de San Francisco. Ainsi formé dans la grande tradition de l'école franco-belge, il situe ses véritables débuts professionnels en 1937, lorsqu'il joue, à San Francisco, le concerto de Brahms sous la baguette de Pierre Monteux. Son premier concert à New York est un échec. Il perfectionne sa technique, élargit son répertoire et s'impose vraiment à partir de 1939. Sa carrière prend un essor international à la fin des années 1940. C'est à cette époque qu'il commence à jouer avec le pianiste Alexander Zakin, qui sera son partenaire jusqu'à sa mort, en 1990.

Copyrighted material

STEWART THOMAS (1928-2006)

Peu de chanteurs américains ont, comme le baryton Thomas Stewart, réussi à se hisser parmi l'élite du chant wagnérien. Succéder au monumental Hans Hotter dans Wotan et le Wanderer, tel fut le défi relevé par celui-là, avec un style et des moyens certes sensiblement différents, mais aussi avec une sincérité et une intelligence qui forcent le respect.

Thomas James Stewart naît le 29 août 1928 à San Saba, au Texas. Dès l'âge de dix ans, il montre d'exceptionnelles dispositions vocales. Il effectue d'abord des études de mathématiques, devient chercheur, puis entre à la Juilliard School of Music de New York, où il travaille notamment avec le baryton Mack Harrell. Les premiers pas sur scène du jeune baryton datent de 1954 : il chante La Roche pour la première américaine – à la Juilliard School – de *Capriccio* de Richard Strauss ; cette même année, il est recruté par le New York City Opera, où il incarne Le Commandeur (*Don Giovanni* de Mozart). En 1955, il épouse Evelyn Lear, soprano issue elle aussi de la Juilliard School et promise à une brillante carrière. Grâce à une bourse Fulbright, le couple peut, en 1956, partir se perfectionner en Europe. À la Hochschule für Musik de Berlin, Thomas Stewart bénéficie des conseils du baryton-basse Jaro Prohaska. Sa notoriété s'établit. En 1958, il est admis à la Städtische Oper de Berlin, qui lui offre Don Fernando (*Fidelio* de Beethoven), Escamillo (*Carmen* de Bizet) et le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart. Thomas Stewart appartiendra à la troupe de cette prestigieuse institution (devenue Deutsches Opernhaus Berlin en 1961) jusqu'en 1964.

Copyrighted material

En 1960, le festival de Bayreuth fait appel à lui, pour Donner (*L'Or du Rhin*), Gunther (*Le Crépuscule des dieux*) et Amfortas (*Parsifal*). Il apparaîtra à Bayreuth jusqu'en 1972, s'y imposant sous les traits de Donner (1960 et 1961), de Gunther (1960 et 1961, 1965-1969, 1972), du Hollandais (*Le Vaisseau fantôme*, 1965 et 1971), de Wolfram (*Tannhäuser*, 1966-1967) et, surtout, d'Amfortas (1960-1972), de Wotan (*L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*) et du Wanderer (*Siegfried*). C'est en 1967 qu'il endosse à Bayreuth le costume de Wotan que lui abandonne l'illustre Hans Hotter, qui lui prodigue conseils et encouragements ; il y ajoutera le Wanderer en 1969. Dans ce rôle, il se montre remarquable moins par la noirceur de la voix et l'expression désespérée qui ont fait la gloire de son devancier, que par une impressionnante présence théâtrale, une diction parfaite et un phrasé d'une souplesse infinie. Cette indiscutable stature lui vaut d'incarner Wotan/le Wanderer dans *La Tétralogie* que Herbert von Karajan enregistre en 1967 à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, et d'être appelé pour chanter le Hollandais dans *Le Vaisseau fantôme* que grave Karl Böhm à Bayreuth en 1971. Au sommet de sa discographie, il faut placer le Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) qu'il donne au disque avec une mémorable distribution – Gundula Janowitz, Sándor Kónya, Brigitte Fassbaender, Gerhard Unger, Franz Crass – et la direction inspirée de Rafael Kubelík (enregistré en 1967).

De retour aux État-Unis, Thomas Stewart devient un familier du Metropolitan Opera de New York, où, pendant 14 saisons, de 1966 à 1980, il tiendra 23 rôles lors de 169 représentations. La clarté de son timbre et la sûreté de sa technique lui permettent d'aborder, en dehors de Wagner, qui reste son domaine d'élection, tout aussi bien le monde baroque (*Didon et Énée* de Purcell), Mozart (le Comte Almaviva des *Noces de Figaro*), Debussy (Golaud de *Pelléas et Mélisande*), Verdi (Ford et Sir John Falstaff de *Falstaff*, Iago

Copyrighted material

STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)

Cette soprano américaine qu'Arturo Toscanini a saluée comme « la découverte du [xxe] siècle » a accompli l'essentiel de sa carrière sur le Vieux Continent, où elle a profondément divisé la critique européenne en deux camps qui ont longtemps semblé irréductibles : les réfractaires à la froideur désincarnée de son chant face aux admirateurs d'une fraîcheur et d'une aisance quasi instrumentales. Les passions se sont aujourd'hui réconciliées autour d'un style proche de l'épure qui, à son meilleur, peut toucher au sublime.

Teresa Stich-Randall naît à West Hartford (Connecticut) le 24 décembre 1927. Elle entre à onze ans à l'école de musique de sa ville natale. Ses dons sont tellement précoces qu'elle devient à quinze ans la jeune soliste que s'arrachent les églises locales. Elle poursuit ses études à la Columbia University de New York (1945), où elle incarne Gertrude Stein lors de la création, le 7 mai 1947, de *The Mother of Us All* de Virgil Thomson, et, le 5 mai 1948, le rôle-titre de la version révisée d'*Evangeline* d'Otto Luening. Toscanini est à ce point impressionné qu'il l'engage pour être la Grande Prêtresse de son *Aïda*, et la Nannetta de son dernier *Falstaff* (1949 et 1950, respectivement). Grâce à une bourse Fulbright, elle peut se rendre en Europe. En 1951, elle est lauréate du concours de chant de Lausanne et du concours international d'exécution de Genève. La même année, elle se fait remarquer dans un rôle secondaire – une Sirène – d'*Oberon*, de Carl Maria von Weber. Dès 1952, elle est appelée par le festival de Salzbourg pour une série de concerts ; elle

Copyrighted material

reviendra à Salzbourg jusqu'en 1967. La Staastoper de Vienne l'acclame sous les traits de Violetta dans *La Traviata* de Verdi, et la retient immédiatement pour une série de huit ouvrages lyriques. Adoptée par l'Autriche, qui deviendra son port d'attache, elle sera la première cantatrice américaine à être honorée, en 1962, du titre de *Kammersängerin*, hérité de l'époque impériale.

Mais c'est au festival d'Aix-en-Provence que Teresa Stich-Randall doit sa célébrité. De 1953 à 1971, elle y interprétera – partageant souvent la vedette avec Teresa Berganza – les grandes héroïnes mozartiennes de sa tessiture : Fiordiligi (*Così fan tutte*), la Comtesse (*Les Noces de Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Pamina (*La Flûte enchantée*), Ilia (*Idomeneo*). Sa carrière américaine – elle débute au Lyric Theatre de Chicago en 1955 (Gilda de *Rigoletto* de Verdi), au Metropolitan Opera de New York en 1961 (Fiordiligi) – sera plus modeste. Son répertoire s'élargit à Agathe (*Der Freischütz* de Weber) et à Sophie (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, qu'elle enregistre en 1956 dans la version légendaire, sous la direction d'Herbert von Karajan, aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Eberhard Wächter et Otto Edelmann). Les plus grands chefs la réclament : Otto Klemperer, Joseph Keilberth, Hans Schmidt-Isserstedt, Charles Mackerras, André Cluytens, Karl Böhm, Peter Maag, Georg Solti, Hans Rosbaud... Elle se révèle exceptionnelle dans la musique sacrée et pratique le lied, visitant avec le même bonheur Mozart, Schubert, Schumann, Debussy et Richard Strauss. Au festival de Salzbourg, elle participe, le 15 août 1960, à la création de la version scénique de l'oratorio-spectacle *Le Mystère de la Nativité* de Frank Martin. Elle ralentit ses activités pendant les années 1970 et se consacre à l'enseignement. Aix-en-Provence, lieu de ses plus éclatants triomphes, l'entendra pour une dernière fois – master

Copyrighted material

chambre de la radio sarroise sont ses partenaires réguliers pour des partitions religieuses qui exigent à la fois virtuosité et sentiment. Cette équipe laisse des enregistrements exceptionnels de Bach (cantate *Jauchzet Gott in allen Landen !* BWV 51, avec la trompette solo de Maurice André), de Mozart (motet *Exsultate, jubilate* K 165, *Vêpres solennelles d'un confesseur* K 339, *Messe du Couronnement* K 317) et un *Salve Regina* de Schubert à faire pleurer les pierres.

Pierre BRETON

Copyrighted material

avait aussi l'habitude de disposer tous les violons à sa droite, affirmant qu'il en obtenait ainsi une meilleure sonorité. Il fut l'un des premiers à faire une place, dans l'orchestre, aux femmes et aux instrumentistes noirs.

C'est dans cet esprit qu'il fonda, en 1962, l'Orchestre symphonique américain, à la tête duquel il devait créer, durant dix ans, de nombreuses œuvres américaines, dont la *Quatrième Symphonie* de Charles Ives.

Doué d'une imagination fertile et d'un goût insatiable pour la nouveauté, Stokowski a sans cesse battu en brèche la tradition et ferraillé avec l'orthodoxie. Ainsi a-t-il compris d'emblée le parti que le musicien pouvait tirer de l'invention de la radio et de l'enregistrement électrique. Et il ne sera pas le dernier à utiliser le microsillon, puis la stéréophonie. Lorsqu'il prend congé du public, en 1975, c'est pour graver des disques. Dans un geste de défi au destin, il s'était même lié par contrat avec une firme américaine jusqu'à l'âge de cent ans...

L'extraordinaire intuition qui l'habitait se fondait sur une culture musicale sans faille. À peine avait-il atteint l'âge de raison que le jeune Leopold jouait, indifféremment au piano ou au violon, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin et Debussy. C'est le roi des instruments, l'orgue, qui devait pourtant le fasciner au point de provoquer une passion pour Jean-Sébastien Bach, dont il apprit par cœur l'œuvre pour clavier. Il a tout juste vingt ans lorsqu'il est nommé organiste et chef de chœur à St. James de Piccadilly, à Londres. Trois ans plus tard, en 1905, il occupe les mêmes fonctions à l'église St. Bartholomew de New York.

Copyrighted material

Effectuant avant la Première Guerre mondiale un véritable tour des capitales de la musique, comme cela se pratiquait au XIXe siècle, Stokowski fait ses classes de Vienne à Paris en passant par Berlin, Londres et Munich. Et lorsqu'il commence à diriger, il possède la technique de tous les instruments qui composent l'orchestre, s'assurant ainsi une autorité incontestée sur les musiciens. C'est cette incomparable expérience qui lui permet, durant le quart de siècle où il demeure à sa tête, d'élever l'Orchestre de Philadelphie au plus haut niveau, avant de le laisser à Eugene Ormandy. Il s'était en effet installé aux États-Unis en 1912 et avait pris la nationalité américaine en 1915, tout en conservant sa qualité de sujet britannique.

Durant tout l'entre-deux-guerres, Stokowski se trouve aux avant-postes de la vie musicale américaine et se fait le champion de la musique de son temps. Ainsi crée-t-il sur le nouveau continent *Le Sacre du Printemps* de Stravinski et les *Gurrelieder* de Schönberg, sans parler d'œuvres de Mahler, Richard Strauss, Berg, Scriabine, Prokofiev, Sibelius, Varèse et Chostakovitch. Quant à son amitié avec Rachmaninov, quelques précieux enregistrements en portent témoignage.

Dans le même temps, Stokowski fondait des concerts pour les jeunes, passait – en pionnier – un an en Asie pour étudier la musique des Indes, de Java et de Bali, s'initiait à la vie des studios de Hollywood, apparaissant dans plusieurs films. Dès 1929, il fait jouer l'Orchestre de Philadelphie dans un programme radiophonique commercial. Car, sur bien des points, sa carrière va préfigurer celle de Leonard Bernstein. Aussi bien son plus grand succès fut-il, en 1940, le fruit de sa collaboration avec Walt Disney, *Fantasia*, célèbre dessin animé consacré à la musique classique. Des millions d'Américains découvrent, du jour au lendemain, que cette

Copyrighted material

STREICH RITA (1920-1987)

Le « rossignol » allemand voit le jour le 18 décembre 1920 à Barnaoul, en Sibérie, près de Novossibirsk, au pied de l'Altaï, où son père, prisonnier de guerre allemand, avait épousé une Russe. Elle arrive très jeune en Allemagne ; ses parents se fixent à Essen puis à Iéna et à Augsbourg, où elle est l'assistante d'un médecin dont elle tombe amoureuse. Son professeur de piano parvient toutefois à la dissuader d'abandonner le chant, dont elle avait commencé l'étude, révélant une voix d'une souplesse et d'une légèreté étonnantes. À Berlin, elle travaille avec Willy Domgraf-Fassbänder (le père d'une autre cantatrice illustre, Brigitte Fassbänder), Maria Ivogün et Erna Berger. Elle fait ses débuts en 1943 au théâtre municipal d'Aussig (aujourd'hui Ústí nad Labem, en République tchèque) dans le rôle de Zerbinette d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss. Rapidement, elle est engagée à la Staatsoper de Berlin (1946-1950) ; puis elle passe à la Städtische Oper (Berlin-Ouest), où elle chante jusqu'en 1953. En 1952 et 1953, elle chante le Waldvogel de *Siegfried* au festival de Bayreuth et fait ses débuts à l'opéra de Vienne en 1953. Elle fera partie de la troupe permanente de cette maison entre 1956 et 1972. À partir de 1954, elle se produit chaque année au festival de Salzbourg, dans le *Freischütz* de Weber, sera Najade d'*Ariane à Naxos*, la Reine de la nuit de *La Flûte enchantée*, Despina de *Così fan tutte*... La même année, elle fait ses débuts à Covent Garden et chante Sophie du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss à l'opéra de Rome. Puis ce sont les festivals d'Aix-en-Provence (1955) et de Glyndebourne (1958), la première tournée aux États-Unis (1957), la Scala de Milan et les récitals de lieder ou d'airs de concerts, auxquels elle

Copyrighted material

SUK JOSEF (1874-1935)

Le compositeur, violoniste et pédagogue tchèque Josef Suk naît à Křečovice (Bohême) le 4 janvier 1874. Son père, instituteur et musicien lui-même, lui fait commencer l'étude du violon dès l'âge de quatre ans. Au Conservatoire de Prague (1885-1892), il a comme professeurs Antonín Bennewitz (violon), Josef Bohuslav Foerster (analyse) et Antonín Dvořák (composition), dont il épousera en 1898 la fille Otilia ; il s'y lie d'amitié avec Vitězslav Novák. En 1892, Josef Suk fonde, avec des disciples du violoncelliste et pédagogue Hanuš Wihan – Karel Hoffmann (premier violon), Oskar Nedbal (alto) et Otto Berger (violoncelle) –, le Quatuor tchèque, dans lequel il tiendra la partie de second violon jusqu'au 20 mars 1933, date de son concert d'adieu. Il enseigne la composition au Conservatoire de Prague à partir de 1922. Il meurt à Benešov, près de Prague, le 29 mai 1935.

Ses premières partitions datent de 1888 (*Quatuor à cordes* en *ré* mineur, *Fantaisie* en *ré* mineur, op. 8, pour quintette à cordes avec piano) mais sa véritable première œuvre, son opus 1, est le *Quatuor pour piano et cordes* en *la* mineur (1891), encore empli de réminiscences de Schumann et de Mendelssohn. Il compose en 1891 trois ballades (pour violon et piano, pour violoncelle et piano, pour quatuor à cordes), un *Trio pour piano violon et violoncelle* en *ut* mineur et une très réussie *Sérénade pour violoncelle et piano*. Toujours sous l'emprise stylistique de Dvořák, le jeune musicien compose alors le petit bijou d'élégance et de vitalité qu'est la lyrique et enjouée *Sérénade pour cordes* op. 6 (1892).

Copyrighted material

Relevons encore de cette époque de première maturité des œuvres marquées par la fraîcheur de l'inspiration : la suite symphonique *Le Conte d'une soirée d'hiver*, op. 9 (1894), le *Quatuor à cordes* en *si* bémol majeur, op.11 (1896), une *Première Symphonie*, op. 14 (1897-1899), l'ouverture *Conte de fées*, op. 16 (1894), d'après *Raduz et Mahulena* de Julius Zeyer, les *Quatre Pièces pour violon et piano*, op. 17 (1900), les *Impressions d'été*, pour piano, op. 22b (1902), et la *Fantaisie pour violon et orchestre*, op. 24 (1902). Si le langage de Josef Suk – synthèse de ceux de Mendelssohn, de Brahms et de Dvořák – n'avait pas évolué, sa production serait restée celle d'un petit maître dont on admire l'habileté de l'écriture ainsi que l'équilibre formel et dont on apprécie le talent mélodique, la fougue rythmique et l'élégance harmonique.

Mais, le 1er mai 1904, le jour même de la création de son grandiose et héroïque poème symphonique *Praga*, op. 26, son beau-père, Antonín Dvořák, meurt. Un an plus tard, le 5 juillet 1905, Josef Suk perd son épouse, emportée par la tuberculose. Ces deux événements, qui l'ébranlent profondément, vont entraîner un changement radical de son style. Sa musique évolue vers une grande densité polyphonique et polyrythmique et il sera désormais bien difficile de trouver dans sa production une œuvre heureuse et insouciante (excepté quelques pièces de circonstance écrites à la toute fin de sa vie). Abandonnant la nature et l'amour dont il fut en sa jeunesse le chantre, Josef Suk s'interroge sur la mort, cherchant à trouver une réponse au sens de la vie. Ainsi accède-t-il à une profondeur d'expression et à une puissance d'émotion nées d'une introspection quasi philosophique tout autant que de préoccupations humanistes. *Asraël* – monumentale *Deuxième symphonie*, en *ut* mineur, op. 27, dédiée à ses deux chers disparus (1905-1906) – marque ce tournant stylistique. Cette œuvre presque expressionniste

Copyrighted material

(son titre est le nom de l'Ange de la Mort dans la mythologie hébraïque), véritablement titanesque au sens mahlérien du terme (ses cinq mouvements lui sont sans doute redevables), touche l'auditeur par l'universalité de son message et la véracité de son cri musical, transcendé par la qualité de l'écriture et de l'invention compositionnelle qui l'irrigue. Cette épopée symphonique constitue le premier volet d'une « tétralogie de sa vie » qui comportera, *in fine*, les poèmes symphoniques *Un Conte d'été*, op. 29 (1907-1909) et *Maturation* (*Zrani*), op. 34 (1912-1917) ainsi que *Épilogue*, op. 37, pour soprano, baryton, basse, deux chœurs et orchestre (1920-1929, remanié en 1933). Citons encore le cycle *Vie et Rêve*, op. 30 (1909), son chef-d'œuvre pianistique, son *Deuxième Quatuor à cordes*, op. 31 (1910-1911) et sa pièce symphonique *Légendes des morts victorieux*, op. 35b (1919).

Compositeur de transition, Josef Suk ouvrit entre les deux esthétiques dominantes de l'époque (celle de Stravinski et celle de Schönberg) une troisième voie qui permit l'éclosion de la musique moderne tchèque.

Un de ses petits-fils, le violoniste Josef Suk (né le 8 août 1929), sera le premier violon du Quatuor de Prague (1950-1951) puis membre du Trio Suk (à partir de 1951), ainsi que le fondateur, en 1974, de l'Orchestre de chambre Suk de Prague.

Alain FÉRON

Copyrighted material

Clive Carey, lui-même disciple du fameux Jean de Reszke. Engagée au Covent Garden, Joan Sutherland est d'abord, en 1952, la Première Dame de *La Flûte enchantée* de Mozart, puis Clotilde (*Norma*). Ensuite, elle passe à des emplois plus importants : Amelia (*Un bal masqué* de Verdi), Agathe (*Le Freischütz* de Weber), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Pamina (*La Flûte enchantée*), Desdemona (*Otello* de Verdi), Gilda (*Rigoletto* de Verdi), Eva (*Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner). Le 27 janvier 1955, elle incarne au Covent Garden Jenifer lors de la création mondiale du *Midsummer Marriage* de Michael Tippett ; trois ans plus tard, elle est Madame Lidoine pour la première britannique des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, dirigés par Rafael Kubelík. Le festival de Glyndebourne l'accueille dès 1956, en Comtesse des *Noces de Figaro*. La critique se plaît à louer la qualité de sa voix, large, longue, au point que l'on voit en elle une soprano dramatique et, pourquoi pas, une wagnérienne.

Mais, en 1957, ses interprétations des rôles-titres du « dramma semiseria » *Emilia di Liverpool* de Donizetti (à Liverpool) et d'*Alcina* de Haendel révèlent une étonnante maîtrise du chant orné. En 1954, Joan Sutherland avait épousé un jeune pianiste et chef d'orchestre australien, Richard Bonynge. Celui-ci va la guider sur la voie du bel canto, qui la rendra célèbre. Le 17 février 1959, elle triomphe, au Covent Garden, dans le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, mis en scène par Franco Zeffirelli ; c'est le départ fulgurant d'une fabuleuse carrière internationale. Richard Bonynge lui apprend tout : la virtuosité, le contrôle d'un aigu ahurissant, qui monte sans peine jusqu'au contre-*fa*, l'art des colorations et – plus important encore pour elle qui n'est pas une grande comédienne et à qui on reprochera souvent un certain flou dans la diction –, celui de la juste expression.

Copyrighted material

Joan Sutherland est désormais une star, dans un répertoire qui a été remis à la mode par Maria Callas, notamment, et qu'elle contribue à ressusciter. Sa devancière était « La Divina », elle sera « La Stupenda », étonnant le public par sa technique hors pair et un timbre aux irisations infinies.

• Une curiosité insatiable

L'Opéra de Paris l'accueille en 1960 pour une série de représentations de *Lucia* entrées dans la légende, le Metropolitan Opera de New York l'année suivante, de même que la Scala de Milan, où elle donnera non seulement *Lucia*, mais aussi *Semiramide* (rôle-titre) de Rossini et *Les Huguenots* (Marguerite de Valois) de Meyerbeer. Son répertoire s'étoffe. Bellini – *Norma*, *La Sonnambula*, *I Puritani* (Elvira), *Beatrice di Tenda* –, Haendel – *Acis and Galatea* (Galatea), *Giulio Cesare* (Cleopatra), *Rodelinda* – et Donizetti – *La Fille du régiment* (Maria), *Maria Stuarda*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena* – en forment l'essentiel. Elle interprète également des ouvrages français délaissés, comme *Esclarmonde* de Massenet, *Hamlet* (Ophélie) d'Ambroise Thomas. Elle y ajoute, au fil des années, après *La Traviata*, qui lui vaut de beaux succès, Verdi – *Il Trovatore* (Leonora), *I Masnadieri* (Amalia) –, puis Francesco Cilea – *Adriana Lecouvreur*. Vedette incontestée des disques Decca, firme avec laquelle elle a signé un contrat dès 1959, Joan Sutherland poursuit un parcours discographique extraordinaire, y compris dans des rôles qu'elle ne chantera jamais à la scène, comme Suor Angelica ou Turandot de Puccini. Elle fait ses adieux au théâtre en 1990, à Sydney d'abord, avec *Les Huguenots*, puis au Covent Garden de Londres, au cours d'une représentation de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils, dans laquelle elle est l'invitée d'honneur le 31 décembre de cette même année, avec à ses côtés Marilyn Horne et Luciano Pavarotti.

Copyrighted material

Georg Solti (1967)
R. WAGNER, *Siegfried*, rôle de l'Oiseau, avec Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Hans Hotter, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti (1962).

Récitals (Decca)

Operatic Arias (1959) ; *The Art of the Prima Donna* (1960) ; *Command Performance* (1962) ; *The Art of Bel Canto*, avec Marilyn Horne et Richard Conrad (1963) ; *Long Live Forever* (1966) ; *Romantic French Arias* (1969) ; *Operatic Duets. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti* (1976) ; *Joan Sutherland sings Mozart* (1978) ; *Joan Sutherland sings Wagner* (1978) ; *Bel Canto Arias* (1985) ; *Talking Pictures* (1986).

Enregistrements vidéo

The Art of Joan Sutherland, Canada, 1963-1969 (VAI)
F. CILEA, *Adriana Lecouvreur*, Opéra de Sydney, 1984 (Faveo)
G. DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Metropolitan Opera de New York, 1982 (Deutsche Grammophon) ; *La Fille du régiment*, Opéra de Sydney, 1986 (Faveo) ; *Lucrezia Borgia*, Opéra de Sydney, 1977 (Faveo)
An Evening With Joan Sutherland & Luciano Pavarotti, Metropolitan Opera de New York, 1987 (Decca)
F. LEHÁR, *La Veuve joyeuse*, Opéra de Sydney, 1988 (Faveo)
G. MEYERBEER, *Les Huguenots*, Opéra de Sydney, 1990 (Faveo)
J. STRAUSS fils, *La Chauve-souris*, adieux à Covent Garden, 1990 (Arthaus).

Copyrighted material

SZERYNG HENRYK (1918-1988)

Henryk Szeryng fut l'un des violonistes les plus marquants et les plus sincères du xxe siècle, héritier d'une tradition artistique qu'il avait su étendre à des activités humanitaires.

Né dans une famille juive le 22 septembre 1918 à Zelazowa Wola, près de Varsovie, à côté de la maison natale de Chopin, il travaille d'abord le piano avec sa mère dès l'âge de cinq ans. Deux ans plus tard, son frère l'initie au violon, qu'il étudie avec Maurice Frenkel, un disciple de Leopold Auer, à Saint-Pétersbourg. Il n'a que dix ans lorsque Bronislaw Huberman l'entend et conseille à ses parents de l'envoyer travailler à Berlin avec Carl Flesch (1928-1932). Il y est également l'élève de Willy Hess. En 1932, la famille se fixe à Paris, où il étudie à la Sorbonne (littérature, philosophie, esthétique, histoire). L'année suivante, il donne ses premiers concerts. En 1935, il joue le *Concerto* de Beethoven à Varsovie sous la direction de Bruno Walter. Il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Gabriel Bouillon et remporte un premier prix de violon en 1937. Il travaille également avec Nadia Boulanger et Jacques Thibaud, qui dirigera son premier enregistrement (*Concerto* de Beethoven) au début des années1950. À la déclaration de guerre, il se porte volontaire pour servir dans l'armée polonaise en France : il est nommé officier de liaison et interprète (il parlait huit langues) auprès du Premier ministre polonais, le général Sikorski. Il donne de nombreux concerts de bienfaisance et joue pour la troupe. En 1942, il accompagne un groupe d'exilés polonais en Amérique latine et doit chercher un gîte à quatre mille personnes. L'accueil particulièrement chaleureux qu'il reçoit au Mexique l'incite à y

Copyrighted material

natale de Hahn). Szeryng l'avait rejoué pour la première fois depuis sa création, à Atlanta en 1987, peu avant de mourir à Kassel le 3 mars 1988.

Szeryng possédait deux violons de grande valeur, un stradivarius et un guarnerius « del Gesù » sur lequel il jouait le plus volontiers, « le Duc » (1743). Il avait aussi acheté le stradivarius de Charles Münch, dont il avait fait don à l'État d'Israël en 1972 pour son vingt-cinquième anniversaire et qui avait été rebaptisé à cette occasion « Kinor David » (la lyre de David). En 1974, il donnait à l'État mexicain un guarnerius del Gesù, le « Sanctae Theresiae » (1685), destiné aux *Konzertmeister* de l'Orchestre symphonique national du Mexique. Cette générosité était l'un des traits dominants de la personnalité de Szeryng, tant dans le domaine musical que dans le domaine humanitaire : il apportait aussi volontiers son aide aux jeunes musiciens pour leur permettre de gravir les premières marches de la carrière qu'à la ville de Venise, à l'État d'Israël ou à diverses organisations humanitaires. Musicien très cultivé, il s'identifiait totalement à l'univers dans lequel la musique qu'il jouait avait vu le jour : son approche était ainsi l'une des plus diversifiées, loin des stéréotypes de son époque. Elle traduisait une exigence perpétuellement insatisfaite et une remise en cause permanente particulièrement sensible dans les œuvres qu'il a enregistrées plusieurs fois à différentes époques. Il avait gardé de la tradition française une grande élégance de style et un sens de la lumière qui venait enrichir une virtuosité sans limites et un jeu étonnament précis.

On pourra consulter : R. d'Ivernois et B. Favre, *Rencontre avec Henryk Szeryng*, Pressart, Genève, 1988.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Prokofiev (*Mélodie*, op. 35, n° 5), Alan Rawsthorne (*Sonate*), Eugène Ysaÿe (*Sonate pour violon seul*, op. 27, n° 1), Alfredo Casella (*Concerto pour violon et orchestre*) et Hamilton Harty (*Concerto pour violon et orchestre*). Il nous laisse trois livres : *With Strings Attached* (1947), *A Violonist's Notebook* (1964), *Szigeti on the Violin* (1969). Joseph Szigeti jouait sur un Guarnerius qui avait appartenu à Henri Petri.

Si Joseph Szigeti perpétuait une tenue d'archet ancienne, le coude près du corps, il n'en était pas moins un éblouissant virtuose et un musicien d'une rare profondeur. Un grand style associant rigoureuse précision et sens inné de la ligne mélodique, une simple élégance, une sonorité fine et claire, un phrasé exemplaire qui, sans céder jamais à la grandiloquence, parle irrésistiblement au cœur, font de lui l'un des plus émouvants violonistes de son temps. L'un des plus pudiques aussi.

Pierre BRETON

Copyrighted material

TADDEI GIUSEPPE (1916-2010)

Le nom du baryton italien Giuseppe Taddei restera indissociable du rôle de Leporello qu'il incarne dans l'enregistrement légendaire de *Don Giovanni* réalisé à Londres en 1959 sous la direction de Carlo Maria Giulini. Dans un répertoire de quelque soixante-dix rôles s'étendant de Mozart à Verdi et Puccini, il s'illustra notamment, à la scène comme au disque, en Figaro, Guglielmo, Falstaff et Scarpia, au fil d'une carrière longue d'une soixantaine d'années.

Né le 26 juin 1916, à Gênes, Giuseppe Taddei étudie l'art lyrique à Rome, et gagne un concours de chant qui lui permet de faire ses débuts à l'Opéra de Rome, en 1936, dans le rôle du Héraut de *Lohengrin* de Wagner, sous la direction de Tullio Serafin, qui le prend sous son aile. Un autre de ses mentors est Tito Gobbi, dont il fait la connaissance à cette époque. Taddei entretiendra toujours un certain flou sur les années de guerre : il est appelé sous les drapeaux, mais il continue de se produire à Rome et il chante à Berlin en 1941. Après la Seconde Guerre mondiale, il appartient de 1946 à 1948 à la troupe de la Staatsoper de Vienne, où il alterne rôles légers (les deux Figaro, de Mozart et de Rossini) et rôles plus lourds (Rigoletto, Amonasro), une méthode qu'il poursuivra sa vie durant et qui explique la longévité exceptionnelle de sa carrière. Herbert von Karajan le remarque, et Giuseppe Taddei se produit sous sa baguette au festival de Salzbourg en 1948 (rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart) et en 1949 (rôle-titre de *Falstaff* de Verdi). En octobre 1947, il a débuté à Londres, au Cambridge Theatre, au sein de la troupe de Jay Pomeroy (rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi ; Scarpia de *Tosca* de Puccini). Il apparaît régulièrement à

Copyrighted material

être comparé à celui de Tito Gobbi dans l'enregistrement de *Tosca* avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Karajan (avec Leontyne Price, Giuseppe Di Stefano..., 1962). Son Falstaff, dont il est une des plus grandes incarnations, a notamment été immortalisé dans la production du festival de Salzbourg 1982, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Karajan (avec Christa Ludwig, Rolando Panerai..., également en D.V.D.).

E.U.

Copyrighted material

TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)

Cette « ambassadrice de charme du gouvernement français » appartenait à une certaine légende du piano. En France, elle était certainement moins connue côté scène que côté salle où sa chevelure rouge, ses décolletés profonds et ses tenues peu banales passaient rarement inaperçus. Mais, dans l'ensemble de l'Amérique latine, elle était devenue le véritable symbole du piano français, incarnant la tradition de Cortot et attirant auprès d'elle d'innombrables élèves (Cristina Ortiz, Daniel Varsano...), dont certains ont fait carrière — pas toujours en fonction de leurs mérites musicaux, d'ailleurs.

Née au Brésil, à Petrópolis, le 19 janvier 1894, Magdalena Tagliaferro apprend très tôt le piano avec son père et commence une carrière d'enfant prodige. Elle travaille avec Antonin Marmontel au Conservatoire de Paris, où elle obtient un premier prix de piano en 1908, l'année même de ses débuts parisiens, salle Érard. Puis elle devient l'élève d'Alfred Cortot, « pour le restant de ses jours » au point de maintenir vivants à un degré extrême les qualités et les défauts du maître : virtuosité précise, sens du rubato parfois excessif et merveilleuse habileté à masquer des trous de mémoire qui devenaient de plus en plus fréquents. Particulièrement à l'aise dans le répertoire français, elle y fait preuve d'une sensibilité et d'un goût qui seront en quelque sorte le contrepoint du maniérisme de Marguerite Long et de ses disciples. Elle aussi avait connu Claude Debussy ; elle avait joué à deux pianos avec Gabriel Fauré et contribué à faire connaître leur musique dans le monde entier. Elle

Copyrighted material

TE KANAWA KIRI (1944-)

Introduction

Le 1er décembre 1971, au Covent Garden de Londres, une jeune soprano néo-zélandaise fait sensation dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro* et acquiert une célébrité qui ne se démentira pas. Kiri Te Kanawa va rapidement s'affirmer comme l'une des plus grandes sopranos de la seconde moitié du xxe siècle.

• Une étoile précoce

Kiri Te Kanawa naît le 6 mars 1944 à Gisborne, à l'est de l'île du Nord de la Nouvelle-Zélande. L'un de ses parents est maori, l'autre européen, mais on sait peu de choses sur ses origines exactes car, à peine âgé de quelques semaines, le bébé est adopté par un couple lui aussi mixte – une Irlandaise et un Maori. Sa mère, bonne pianiste, veille à son éducation musicale ; l'enfant fait déjà preuve, en chantant, d'un phrasé exceptionnel et d'une sincérité confondante. Lorsqu'elle commence à étudier avec Sister Mary Leo, le professeur de chant alors le plus renommé de Nouvelle-Zélande, sa voix est d'abord exploitée dans le registre de mezzo-soprano, avant d'être développée vers l'aigu.

Dans son pays, la jeune Kiri se distingue en remportant de nombreuses compétitions vocales ; en 1964, elle fait même ses débuts à la télévision. Un an plus tard, elle part pour Melbourne, en Australie, où elle remporte le très réputé concours Sun Aria. Lorsqu'elle revient en Nouvelle-Zélande, elle est désormais connue

Copyrighted material

Moussorgski. Mais très rapidement, on lui confie des emplois importants : la Comtesse des *Noces de Figaro* de Mozart – dans lequel elle triomphe en 1971 –, Desdemona dans *Otello* de Verdi, Marguerite dans *Faust* de Gounod, Micaëla dans *Carmen* de Bizet. Son répertoire se définit très clairement : Mozart (Donna Elvira de *Don Giovanni*, Fiordiligi de *Così fan tutte*, la Comtesse des *Noces*, Pamina de *La Flûte enchantée*), Verdi (Amelia Grimaldi de *Simon Boccanegra*, Elisabetta de Valois dans *Don Carlo*, Violetta de *La Traviata*, Desdemona d'*Otello*), Puccini (Mimì de *La Bohème*, le rôle éponyme de *Tosca*), Richard Strauss (la Comtesse Madeleine de *Capriccio*, la Maréchale du *Chevalier à la rose*, le rôle-titre d'*Arabella*), tout ce qui permet à sa voix riche et longue de s'épanouir pleinement.

• Élégance et discernement

Le festival de Glyndebourne accueille en 1973 sa Comtesse des *Noces de Figaro*, dirigées par John Pritchard (une production qui est alors diffusée par la télévision, et disponible aujourd'hui en DVD). L'étranger la réclame : l'Opéra de Santa Fe, au Nouveau-Mexique (la Comtesse, 1971), l'Opéra de San Francisco (dans le même rôle, la même année), le Metropolitan Opera de New York (Desdemona, 1974), le festival de Salzbourg (la Comtesse, 1979), les Arènes de Vérone (Desdemona, 1982), le Lyric Opera de Chicago, la Staatsoper de Vienne, l'Opéra de Cologne, la Scala de Milan. En France, Kiri Te Kanawa débute en 1972, au Grand Théâtre de Bordeaux et à l'Opéra de Lyon, une fois encore en Comtesse des *Noces*. Dès 1975, elle est l'hôte de l'Opéra de Paris et devient la favorite des mélomanes, auxquels elle offre Fiordiligi, Donna Elvira, Pamina, Amelia Grimaldi, Mimì, Tosca, la Maréchale, Arabella.

Copyrighted material

Qui a vu Kiri Te Kanawa entrer en scène n'a pu qu'être frappé par sa beauté : celle d'une femme d'une distinction naturelle, au port altier, au sourire chaleureux ; l'élégance incarnée, mais sans la moindre affectation. Une élégance qui est aussi l'une des caractéristiques de son chant. La voix, le disque est là pour en témoigner, était soigneusement conduite, longue, relativement large, parfaitement homogène sur toute son étendue, et le timbre capiteux, généreux, crémeux, immédiatement séduisant. L'impeccable musicalité qui était la sienne, et la noblesse de son expression convenaient idéalement aux héroïnes de Mozart et de Richard Strauss. Cette voix, Kiri Te Kanawa sut la préserver en se montrant extrêmement prudente dans ses choix ; connaissant ses limites, elle n'a chanté que des rôles avec lesquels elle se sentait des affinités profondes, et n'a jamais abordé aux rivages de la musique la plus contemporaine, qu'elle n'aimait guère et qu'elle considérait comme dangereuse pour sa voix. De même, si elle a souvent chanté Fauré, Liszt, Duparc et, bien sûr, Richard Strauss, elle n'a que peu fréquenté Schubert, Schumann et Hugo Wolf. Elle n'a jamais hésité, en revanche, à pratiquer le « cross over », mettant à ses programmes tous les grands noms de la comédie musicale : Cole Porter, George Gershwin, Jerome Kern, Richard Rodgers, Frederick Loewe, Leonard Bernstein, Andrew Lloyd Webber...

Michel PAROUTY

Copyrighted material

produit à Parme puis triomphe en 1945 à Trieste dans Desdemona (*Otello* de Verdi). Toscanini, conquis, l'appelle pour le concert qui marque la réouverture de la Scala de Milan en 1946. Elle y chante la prière *Dal tuo stellato soglio* de *Mosè in Egitto* de Rossini et la partie de soprano du *Te Deum* de Verdi avec un tel succès qu'elle est engagée sur le champ pour sa première incarnation wagnérienne, Elsa (*Lohengrin*). Pesaro entend sa première Tosca (1947) et La Fenice de Venise sa première Violetta (*La Traviata*, 1948). Le Mai musical florentin l'accueille régulièrement de 1948 à 1950. Elle s'y illustre dans Pamyre (*Le Siège de Corinthe* de Rossini), Mathilde (*Guillaume Tell* de Rossini), Maddalena de Coigny (*Andrea Chénier* de Giordano) et le rôle-titre d'*Olimpie* de Spontini. La Scala consacre sa gloire de 1949 à 1954. Son répertoire s'ouvre alors à Tchaïkovski, aux héroïnes verdiennes, à Wagner – Elsa, Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*), Elisabeth (*Tannhäuser*), qu'elle n'interprétera jamais qu'en italien –, à Francesco Cilea (rôle-titre d'*Adriana Lecouvreur*), Pietro Mascagni (Santuzza de *Cavalleria rusticana*), Alfredo Catalani (rôle-titre de *La Wally*) et, surtout, à Puccini (Mimì de *La Bohème*, Minnie de *La Fanciulla del West*, Cio-Cio-San de *Madama Butterfly*, rôles-titres de *Manon Lescaut* et de *Tosca*). Elle prête sa voix à Sophia Loren dans le film que Clemente Fracassi consacre à *Aïda* en 1953. Elle s'offre à l'enthousiasme de son public au San Carlo de Naples, au São Carlos de Lisbonne, au Covent Garden de Londres, à l'Opéra de Paris, à l'Opéra de San Francisco, au Teatro Colón de Buenos Aires. Mais l'irrésistible ascension de Maria Callas met fin à son règne sur la grande scène milanaise.

• Le triomphe au Met

Sa première apparition au Metropolitan Opera de New York (1955), dans son rôle fétiche de Desdemona, est saluée par d'interminables

Copyrighted material

maîtrise technique rare, cette parfaite musicienne nous offre des interprétations qui, par leur sincérité et leur raffinement, demeurent des références.

Pierre BRETON

Bibliographie

V. R. Bisogni, *Renata Tebaldi : viaggio intorno ad una voce*, Azzali, Parme, 1999
C. Casanova, *Renata Tebaldi, la voce d'angelo*, Electa, Milan, 1981
A. M. Gasparri Rossotto, *Renata Tebaldi*, Viesse, Florence, 1989
K. Harris, *Renata Tebaldi : an Authorised Biography*, Drake, New York, 1974
W. Panofsky, *Renata Tebaldi*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1961
S. Papi, *Renata Tebaldi*, Electa, Milan, 2007
L. Rasponi, *The Last Prima Donnas*, Knopf, New York, 1982
A. Segond, *Renata Tebaldi*, Jacques-Marie Laffont, Lyon, 1981.

Discographie sélective

A. Boito, *Mefistofele*, Elena, avec Nicolai Ghiaurov, Alfredo Kraus, Chicago Lyric Opera Orchestra, dir. Nino Sanzogno (enregistré live le 6 octobre 1965)
A. Catalani, *La Wally*, rôle-titre, avec Dino Dondi, Silvio Majonica, Orchestre symphonique de la R.A.I., dir. Arturo Basile (enregistré live le 20 octobre 1960), rôle-titre, avec Piero Cappuccilli, Mario Del Monaco, Orchestre de l'Opéra de Monte Carlo, dir. Fausto Cleva (1969)
F. Cilea, *Adriana Lecouvreur*, rôle-titre, avec Mario Del Monaco, Giulietta Simionato, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. Franco Capuana (1961)
U. Giordano, *Andrea Chénier*, Maddalena de Coigny, avec Franco Corelli, Ettore Bastianini, Elisabeth Höngen, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Lovro von Matacic (enregistré live à la Staatsoper de Vienne le 26 juin 1960) ; *Fedora*, rôle-titre, avec Giuseppe Di Stefano, Mario Sereni, Orchestre du Teatro San Carlo de Naples, dir. Arturo Basile (enregistré live le 14 décembre 1961)
A. Ponchielli, *La Gioconda*, rôle-titre, avec Robert Merrill, Marilyn Horne, Carlo Bergonzi, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia

Copyrighted material

TEYTE MAGGIE (1888-1976)

La soprano anglaise Maggie Teyte est considérée comme l'une des plus grandes interprètes de mélodies françaises du xxe siècle.

Margaret Tate naît le 17 avril 1888, à Wolverhampton, non loin de Birmingham. Dès son plus jeune âge, elle prend des cours au Royal College of Music de Londres, avant de venir à Paris, en 1903, pour étudier le chant auprès de Jean de Reszké. Elle donne son premier concert en 1906, lors d'un festival Mozart organisé par Reynaldo Hahn et Lilli Lehmann, avant de faire ses débuts sur scène en 1907, à l'Opéra de Monte-Carlo. La chance lui sourit en 1908, lorsque Claude Debussy la choisit pour remplacer Mary Garden dans le rôle de Mélisande lors d'une représentation de *Pelléas et Mélisande* à Paris. Maggie Teyte rencontre un succès immédiat et, selon l'avis d'un grand nombre, surpasse Mary Garden dans ce rôle. La soprano se produit par la suite en récital à Paris, avec Debussy l'accompagnant au piano. Elle collabore également avec diverses institutions britanniques, au rang desquelles la Beecham Opera Company, la British National Opera Company et le Covent Garden de Londres, ainsi que de multiples troupes étrangères, comme la Chicago Opera Company, la Boston Opera Company, le Metropolitan Opera de New York et l'Opéra-Comique de Paris.

L'enregistrement, en 1936, des *Trois Chansons de Bilitis*, de Debussy, où elle est accompagnée au piano par Alfred Cortot, place Maggie Teyte sur le devant de la scène internationale et en fait l'une des grandes interprètes de mélodies. Suit en 1940 un disque de mélodies françaises allant d'Hector Berlioz à Debussy et Ravel,

Copyrighted material

accompagnées au piano – par Gerald Moore, notamment – ou à l'orchestre. Maggie Teyte fait ses adieux à la scène lyrique en 1951, dans le rôle de Belinda, lors des représentations de *Didon et Énée* de Purcell données au Mermaid Theatre de Londres, au côté de Kirsten Flagstad incarnant Didon. Elle donne son dernier concert au Royal Festival Hall de Londres en 1955. Nommée Dame de l'Empire britannique en 1958, Maggie Teyte meurt le 26 mai 1976, à Londres. Elle laisse une autobiographie, *Star on the Door* (Putnam, Londres, 1958, rééd. Arno Press, New York, 1977).

E.U.

Copyrighted material

THILL GEORGES (1897-1984)

Introduction

Peu de chanteurs, peu de musiciens ont eu auprès d'un aussi vaste public une popularité aussi durable. Le charme de celui que l'on peut appeler, sans craindre d'être démenti, le plus grand ténor français s'étend bien au-delà du cercle restreint des amateurs de belles voix. Georges Thill a tout pour séduire : le timbre, la sensibilité, un physique de jeune premier. Une carrière musicale d'une durée étonnante (largement consacrée pendant trente ans à la France – parisienne, provinciale et coloniale), une discographie exceptionnelle, un éclectisme naturel qui lui permet de passer avec aisance de l'opéra à la chanson et au cinéma, une vie brillante pleine de jolies femmes et de voitures rapides, en fallait-il davantage pour faire de Georges Thill, mieux qu'une star, un mythe ?

• L'héritier de De Luca

Georges Gabriel Thill naît à Paris le 14 décembre 1897. Il trouve, en 1915, un premier emploi... à la Bourse des valeurs de Paris ! Très tôt, on remarque ses dispositions naturelles pour la musique, mais il n'a d'autres professeurs que les disques qu'il écoute : « J'ai appris à chanter par mimétisme. » De 1916 à 1918, il participe à la Grande Guerre, comme fantassin à Verdun et au Chemin des Dames, puis comme aviateur. C'est aux armées qu'il commence à chanter en public. En novembre 1918, il entre au Conservatoire de Paris et travaille le chant avec la basse André Gresse. Il y passe deux années qui ne seront couronnées, en 1920, que par un deuxième accessit de

Copyrighted material

déclamation lyrique... « Je n'ai rien appris au Conservatoire, sauf le solfège ! » Georges Thill connaît alors de sérieux problèmes vocaux et souffre notamment d'une grande instabilité dans le grave et le médium.

Sur les conseils de l'un de ses camarades, le ténor Mario Podesta, il décide de prendre des leçons auprès de Fernando De Lucia à Naples. Certes, il sera auditionné par l'illustre baryton Mattia Battistini, il travaillera plus tard avec Franco Pandolfini dans l'étude du style et avec le baryton basse Pierre Dupré, mais aucun autre que le maître italien ne peut se vanter d'avoir forgé la voix et le style du grand ténor français. Toute sa vie, Georges Thill demeurera fidèle à l'enseignement de Fernando De Lucia. Cet ancien violoncelliste, créateur du rôle d'Osaka d'*Iris* de Pietro Mascagni en 1898 et rival de Caruso, le forme de 1921 à 1923, date à laquelle la maladie l'empêche de poursuivre son œuvre. Véritable Pygmalion, il va révéler Georges Thill à lui-même et au monde entier. Avec une patience d'alchimiste et une intelligence rare, Fernando De Lucia fait travailler la clarté d'émission, allège les sonorités, assouplit la ligne de chant. Grâce à lui, son aigu gagne en largeur et en éclat, son médium se colore, son grave retrouve une ampleur sonore insoupçonnée. La voix a maintenant conquis une parfaite homogénéité sur toute l'étendue de la tessiture, le métal brut s'est transformé en fin travail d'orfèvrerie.

Dès 1924, Jacques Rouché auditionne Georges Thill et l'engage à l'Opéra de Paris. Il y débute le 24 février de la même année, dans Nicias de *Thaïs* de Massenet ; il y incarne ensuite les rôles-titres de *Faust* de Gounod et de *Rigoletto* de Verdi. Jusqu'en 1928, il se produit essentiellement au Palais-Garnier, dont il devient l'indiscutable vedette. Il y triomphe aussi bien dans *Alceste* de Gluck (Admetus), *Le Jardin du paradis* d'Alfred Bruneau (le Prince

Copyrighted material

Assur), dans la pièce sacrée *Mors et Vita* de Gounod que dans le répertoire habituel de l'époque : *Hérodiade* (Jean) et *Werther* (rôle-titre) de Massenet, *Mârouf* de Henri Rabaud (rôle-titre), *La Traviata* (Alfred) et *Aïda* (Radamès) de Verdi, *Paillasse* de Leoncavallo (Canio), *Roméo et Juliette* de Gounod (Roméo)... En 1926, il aborde pour la première fois Wagner, avec le rôle-titre de *Lohengrin*, dont il sera l'une des plus parfaites incarnations. En 1928, il est invité au Covent Garden de Londres, où il chante *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (Samson), sous la direction de Thomas Beecham. Le 29 mars de la même année, il participe à la création parisienne, en français, de *Turandot* de Puccini (Calaf). En 1929, il se distingue dans *Carmen* de Bizet (Don José) et dans *Les Troyens* de Berlioz (Énée) avant de s'envoler pour Buenos Aires, où il triomphe au Teatro Colón. La Scala l'appelle en 1930 pour Puccini (*Turandot*, Dick Johnson de *La Fanciulla del West*) et Umberto Giordano (rôle-titre de *Andrea Chénier*) ; son répertoire s'élargit à *Don Carlos* de Verdi et à *Tannhäuser* de Wagner (rôles-titres). Le Metropolitan Opera de New York l'engage en 1931 dans Gounod (*Roméo et Juliette* et *Faust*) et Verdi (*Aïda*, sous la direction de Tullio Serafin) ; en 1932, il chante à la Staatsoper de Vienne. En 1933, il est, au Palais-Garnier, un Parsifal de rêve en compagnie de Germaine Lubin et s'illustre dans les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner (Walther von Stolzing).

• Une vaillance princière

À l'apogée de sa carrière, Georges Thill est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1934. Il chante beaucoup, mais il le fait avec intelligence. Dans un répertoire aussi vaste que varié – plus de cinquante ouvrages, de *Parsifal* à *La Belle Hélène* –, il sait toujours refuser à la scène les rôles qui lui conviennent mal, comme Otello ou Tristan. Il chante beaucoup, mais parfois il chante trop. Le

Copyrighted material

surmenage lui occasionne de fréquentes méformes passagères, parfois perceptibles au disque. Un accident d'automobile en 1934 le contraint à quelque repos forcé, mais la course folle reprend bien vite à travers les provinces et les colonies françaises. Il chante sous la baguette de Franz Lehár, obtient le grand prix du Disque en 1935 (pour le récitatif mesuré et l'air d'Énée *Inutiles Regrets* des *Troyens à Carthage* de Berlioz) puis en 1936 (pour le rôle de Julien, au côté de Ninon Vallin, dans une version abrégée par le compositeur de *Louise* de Gustave Charpentier). À la fin de 1936 et au début de 1937, il effectue une tournée en U.R.S.S. En 1939, il crée même une chanson au titre bien peu prémonitoire : *Ils ne la gagneront pas...*

Quand il prend une semi-retraite en faisant ses adieux à l'Opéra de Paris le 30 décembre 1940, il peut s'enorgueillir d'avoir participé à de nombreuses créations – *Brocéliande* d'André Bloch (1925), *Naïla* de Philippe Gaubert (1927), *La Tour de feu* de Sylvio Lazzari (1928), *Vercingétorix* de Joseph Canteloube (1933), *Rolande et le mauvais garçon* d'Henri Rabaud (1934) – et, chose plus rare, d'avoir tourné dans trois films : *Chansons de Paris* (Jacques de Baroncelli, 1934 ; musique de Maurice Yvain), *Aux portes de Paris* (Charles Barrois, 1934 ; musique de Maurice Yvain et Gaston Claret) et, surtout, *Louise*, film réalisé par Abel Gance en 1938 d'après l'œuvre de Gustave Charpentier, dans lequel il incarne Julien au côté de Grace Moore dans le rôle-titre. Il ne cesse pourtant pas de se produire en concert. Comme si les rappels l'empêchaient de se retirer définitivement, il multiplie les adieux à l'Opéra-Comique (1953), à la salle Pleyel (1954) et au théâtre du Châtelet (1955). En 1975, il se fixe à Lorgues, près de Draguignan, dans le Var. Il meurt à Draguignan le 15 octobre 1984.

Avec Georges Thill se réalise l'une des plus heureuses synthèses entre le bel canto italien et l'école française de déclamation lyrique.

Copyrighted material

THOMAS JESS (1927-1993)

Après un siècle d'omniprésence allemande et scandinave, Jess Thomas restera dans l'histoire du chant wagnérien comme le premier *Heldentenor* américain à s'être imposé à Bayreuth.

Jess Floyd Thomas naît à Hot Springs (Dakota du Sud), le 4 août 1927, et reçoit une formation de psychologue à l'université du Nebraska et à celle de Stanford (Californie). Puis il se consacre au chant, qu'il étudie avec Otto Schulman, et débute en 1957 à l'Opéra de San Francisco dans le rôle du Majordome (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss). En 1958, il vient en Europe pour travailler avec Emmy Seiberlich et entre dans la troupe de l'Opéra de Karlsruhe, où il restera jusqu'en 1961. Dès 1960, il est invité à l'Opéra de Stuttgart. Un an plus tard, il débute à Bayreuth dans le rôle-titre de Parsifal sous la direction de Hans Knappertsbusch. Il y chante ensuite Lohengrin, Walther von Stolzing (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*), Tannhäuser et Siegfried jusqu'en 1969, puis, en 1976, pour le centenaire de la création de la *Tétralogie*. Toujours en 1961, il est invité à la Deutsche Oper de Berlin (Radamès dans la production d'*Aïda* réalisée par Wieland Wagner). Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1962 (Walther von Stolzing) et y chante régulièrement au cours des douze saisons suivantes (quatre-vingt-dix-sept représentations autour de quinze rôles). En 1963, il débute à l'Opéra de Munich (l'Empereur dans *La Femme sans ombre* de Richard Strauss), dont il deviendra *Kammersänger*. L'année suivante, il chante pour la première fois à l'Opéra de Vienne (l'Empereur) et au festival de Salzbourg (Bacchus dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss). Il participe à

Copyrighted material

TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)

Fils de shérif, le baryton Lawrence Tibbett fut le premier chanteur américain à connaître la célébrité mondiale sans être passé par l'Europe. Il naît à Bakersfield, en Californie, le 16 novembre 1896. Dès 1925, il triomphe au Metropolitan Opera de New York et en devient bientôt, pour plus d'un quart de siècle, le baryton vedette. À une voix d'un velours et d'une ductilité exceptionnels, il ajoutait un vrai génie de comédien. Ses incarnations de Rigoletto, de Simon Boccanegra ou de Giorgio Germont (*La Traviata*) sont à cet égard restées légendaires, sans compter celle de Iago (*Otello*), où il conjuguait le venin et la suavité. Il participa à la création de plusieurs ouvrages américains et fit des incursions chez Wagner et dans l'opéra français. Il mena parallèlement carrière à Hollywood, où l'on appréciait ses qualités de comédien et de crooner. Il joua dans un des premiers films musicaux (*The Rogue Song*, 1929), puis multiplia à la radio et au cinéma des prestations qui firent de lui une star populaire. Mégalomane, il sombra dans la dépression, mais sa relève était déjà assurée par un autre Américain : Leonard Warren. Lawrence Tibbett meurt à New York, le 15 juillet 1960.

Philippe DULAC

Copyrighted material

permet de le tenir dans une position beaucoup plus inclinée qu'à l'habitude et qu'utilise notamment Mstislav Rostropovitch. Comme compositeur, il laisse des mélodies sur des poèmes de Verlaine et de Rimbaud (1938), une suite pour violoncelle seul en *ré* mineur (1944-1955), une sonate pour violoncelle et piano (1944), des duos pour deux violoncelles (1954), un concerto pour piano (1955), deux concertos pour violoncelle, un concerto pour deux violoncelles, la *Symphonie israélienne* (1956), *Offrande*, hommage à Beethoven pour quatuor ou orchestre à cordes (1971). Il a également écrit quantité d'hymnes à la paix, à la joie et à la liberté, notamment *Le Grand Drapeau*, dédié à l'O.N.U. (1960). On lui doit quatre versions différentes de *La Marseillaise*, la dernière écrite à l'incitation de l'abbé Pierre.

On pourra consulter : D. Blum, *Paul Tortelier, a Self Portrait*, Heinemann, Londres, 1984 (trad. franç., *Autoportrait, conversation avec David Blum*, Buchet-Chastel Paris, 1986) et P. Tortelier, *How I Play, How I Teach*, Chester, Londres, 1973.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

directeur musical au Metropolitan Opera de New York. Il débute dans *Aïda*, y crée notamment *La Fanciulla del West* (*La Fille du Far West*, 10 décembre 1910) de Puccini, *Madame Sans-Gêne* (25 janv. 1915) de Umberto Giordano, et dirige les premières représentations américaines d'*Armide* (1910) de Gluck, *Ariane et Barbe-Bleue* (1911) de Dukas, *Boris Godounov* (1913) de Moussorgski et *L'Amore dei tre re* (1914) de Italo Montemezzi. Avec la troupe du Met, il effectue une importante tournée en Europe en 1910, au cours de laquelle il dirige pendant près de deux mois à Paris, au théâtre du Châtelet. En 1915, après divers incidents, il résilie ses fonctions, vexé de ce que Gustav Mahler lui ait été préféré pour diriger *Tristan et Isolde*. Il rentre en Italie, où il donne des concerts au front. Ayant repris ses fonctions de directeur à la Scala (1920-1929), il réorganise l'orchestre et les chœurs (dont il porte les effectifs à cent et cent vingt participants, respectivement) et crée *Debora e Jaele* (16 déc. 1922) de Ildebrando Pizzetti, *Nerone* (1er mai 1924) de Arrigo Boito et, le 25 avril 1926, *Turandot*, l'ultime opéra – inachevé – de Puccini.

• La consécration

Passionné par les progrès de la technique, Toscanini réalise ses premiers enregistrements en 1920, au cours d'une tournée de huit mois aux États-Unis avec l'orchestre de la Scala de Milan (en 1957, l'année de sa mort, il avait dépassé les vingt millions de disques vendus !). Sept ans plus tard, il dirige son premier concert radiodiffusé. Résolu à ne faire aucune concession au fascisme, malgré plusieurs tentatives d'intimidation mussoliniennes, il repart pour les États-Unis, où il avait déjà assuré une partie de la saison 1926-1927 de l'Orchestre philharmonique de New York comme chef invité. L'année suivante, il en avait été nommé chef associé, conjointement avec Willem Mengelberg. Il va en prendre la

Copyrighted material

direction musicale (1928-1936), réorganisant totalement l'orchestre à la suite de sa fusion avec l'Orchestre symphonique de New York. Il est le premier chef non germanique invité à diriger au festival de Bayreuth : en 1930 et en 1931, il y conduit *Tannhäuser*, *Tristan et Isolde* et *Parsifal*. Mais, lorsque Hitler prendra le pouvoir en 1933, il refusera de revenir dans le temple wagnérien. En 1930, une importante tournée avec l'Orchestre philharmonique symphonique de New York le mène dans les grandes capitales européennes : Vienne, Londres, Berlin et Paris, où il revient en 1934 pour diriger les ultimes concerts de l'orchestre de Walther Straram – disparu l'année précédente –, qu'il considérait comme la meilleure formation symphonique française. En 1931, il est attaqué à Bologne par les milices mussoliniennes pour avoir refusé de diriger l'hymne fasciste, *Giovinezza*. Pendant les années qui précèdent l'Anschluss (de 1934 à 1937), il se produit régulièrement au festival de Salzbourg (*Fidelio*, *Falstaff*, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *La Flûte enchantée*). Ce sont les derniers spectacles lyriques qu'il dirigera ; il se consacrera désormais au répertoire symphonique, à l'exception de quelques opéras donnés en version de concert à la N.B.C. Puis il refuse tout contact avec l'Autriche après l'interdiction de retransmettre en Allemagne les concerts donnés à Salzbourg par Bruno Walter (qui était juif). Le 26 décembre 1936, il dirige les premiers concerts de l'Orchestre symphonique de Palestine, futur Orchestre philharmonique d'Israël. Il en vient même à se brouiller avec Furtwängler en 1937, lorsque celui-ci est soupçonné d'indulgence envers le pouvoir allemand. En 1938 et 1939, il dirige au festival de Lucerne, terre d'accueil pour les artistes qui ont fui l'Allemagne et l'Autriche nazies.

Alors qu'il songe à se retirer, la radio américaine N.B.C. recrute à New York un orchestre de prestige à son intention, l'Orchestre symphonique de la N.B.C., préparé par Artur Rodzinski et Pierre

Copyrighted material

Monteux ; Toscanini en dirige le premier concert le soir de Noël 1937. Pendant dix-sept ans, depuis le fameux Studio 8 H, il va offrir au public américain, à raison d'un concert par semaine (sauf quand il cédera la baguette à des chefs invités, notamment Leopold Stokowski au cours de la saison 1941-1942), une somme inégalée (qui constitue la base de sa discographie) : 117 opéras de 53 compositeurs, et 480 partitions symphoniques de 175 compositeurs... En 1940, il effectue une tournée en Amérique du Sud avec cet orchestre. Entre 1941 et 1944, il est invité régulièrement à la tête de l'Orchestre de Philadelphie.

Après la guerre, il revient en Italie où il dirige en 1946 le concert d'inauguration de la Scala, reconstruite après les bombardements. En 1948, il est nommé sénateur à vie de la République italienne mais il décline cet honneur. Un an plus tard, il inaugure le festival de Venise. En 1950, il effectue une tournée dans l'ensemble des États-Unis avec l'Orchestre symphonique de la N.B.C. En 1952, il dirige à Londres le Philharmonia Orchestra. Le 4 avril 1954, victime d'un trou de mémoire dans la « Bacchanale » de *Tannhäuser* pendant un concert à la N.B.C., il décide de mettre fin à une carrière de soixante-huit ans ; il meurt trois ans plus tard, le 16 janvier 1957, à Riverdale (N. Y.).

• Un tyran sur le podium

Les colères de Toscanini étaient légendaires : elles traduisaient autant une autorité hors du commun qu'une recherche incessante de l'exactitude et de la perfection à une époque où le chef d'orchestre était, beaucoup plus qu'aujourd'hui, un pédagogue. Il en vint même à injurier et à frapper le violon solo de l'orchestre de la Scala avec un archet qu'il avait lui-même brisé. Ses colères reflétaient aussi un tempérament auquel il était difficile de résister et, malgré tout ce

Copyrighted material

diriger les seconds thèmes plus lentement pour en souligner les contours mélodiques. Il refusait le port de voix comme les glissades des instruments à cordes et redonnait ainsi au dessin mélodique son véritable profil. Les interprétations de Toscanini sont restées légendaires pour la rapidité de ses tempos, surtout lorsqu'on le comparait à Furtwängler ou à Bruno Walter. Mais c'est oublier que, dans *Parsifal*, en 1931, il a été l'un des chefs les plus lents de l'histoire de Bayreuth. Cette impression de rapidité reposait surtout sur un sens du rythme inébranlable et une précision des attaques qui lui ont souvent valu d'être taxé de rigidité et de manque de sensibilité. Pourtant, il était incapable de diriger le *Boléro* sans accélérer et il s'est brouillé avec Ravel pour cette raison.

L'Italie lui doit la définition de nouvelles normes de travail d'orchestre et de répétitions lyriques, notamment pour les chanteurs et les chœurs. Il a accompli un travail analogue avec l'Orchestre philharmonique de New York, mais il a véritablement trouvé un instrument à sa mesure avec l'Orchestre symphonique de la N.B.C. Il possédait une mémoire prodigieuse, mais il semble que l'habitude de diriger par cœur soit venue de sa vue déficiente qui ne lui permettait pas de lire les partitions en dirigeant.

En dehors des créations lyriques déjà mentionnées, on doit à Toscanini la création de nombreuses partitions symphoniques – *Les Fêtes romaines* (1929) de Respighi, le premier *Essay for Orchestra* et l'*Adagio pour cordes* (1938) de Barber... –, la première audition américaine de la *Symphonie n° 7* (1942) de Chostakovitch. Busoni lui a dédié son opéra *Turandot*, Kodály a écrit à sa demande la seconde version de *Soir d'été* (1930) et a composé sa *Symphonie* (1961) à sa mémoire.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

Bibliographie

A. F. Armani, *Toscanini e la Scala*, Milan, 1972
A. Della Corte, *Toscanini*, Éd. Rouge, Lausanne, 1948
L. Frassati, *Il Maestro Arturo Toscanini e il suo mondo*, Bottega d'Erasmo, Turin, 1967
J. W. Freeman & W. Toscanini, *Toscanini*, Treves, New York, 1987
J. Horowitz, *Understanding Toscanini*, Faber & Faber, Londres, 1987
S. Hugues, *The Toscanini Legacy* (avec discographie), Putnam, Londres, 1959, éd. augm. 1969
G. R. Marek, *Toscanini*, Atheneum, New York, 1975
R. C. Marsh, *Toscanini and the Art of Orchestral Performance*, Allen & Unwin, Londres, 1956
D. Matthews, *Toscanini* (avec discographie sélective), Midas Books, Tunbridge Wells (G.-B.), New York, 1982
F. Sacchi, *Toscanini*, Longanesi, Milan, 1988
H. Sachs, *Toscanini*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1978 (trad. franç., Van de Velde, Paris, 1980)
H. Taubmann, *The Maestro : the Life of Arturo Toscanini*, Simon & Schuster, New York, 1951 (trad. franç., *Toscanini*, Société d'éditions littéraires françaises, Paris, 1952).

Copyrighted material

TRAMPLER WALTER (1915-1997)

L’altiste et pédagogue américain d’origine allemande Walter Trampler naît à Munich le 25 août 1915. Dès l’âge de cinq ans, il commence l’étude du violon avec son père. Au Conservatoire de Munich, il choisit l’alto comme second instrument. Très rapidement, l’altiste soliste est appelé par le Quatuor Strub puis par l’Orchestre de la Radio de Berlin (1935-1938), avec lequel il débute dans la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre* de Mozart, œuvre dont il donnera plus tard un enregistrement exceptionnel avec Isaac Stern. En 1939, par solidarité avec ses collègues juifs persécutés, il quitte l’Allemagne nazie pour la France, puis gagne les États-Unis ; il deviendra citoyen américain en 1944.

Serge Koussevitzky le remarque et l’engage comme violoniste dans l’Orchestre symphonique de Boston. Après deux ans de service armé durant la Seconde Guerre mondiale, Walter Trampler est engagé comme premier violon de l’orchestre du New York City Opera. En 1947, il fonde, avec les violonistes Broadus Earle et Matthew Raimondi et le violoncelliste Claus Adams, le New Music Quartet de New York. Jusqu’à sa dissolution, en 1956, l’ensemble se consacrera essentiellement à la musique contemporaine. Cela n’empêche pas ce parfait musicien de se joindre au Beaux-Arts Trio, au Quatuor Guarneri, au Quatuor Emerson et au Quatuor Juilliard, et d’enregistrer Brahms et Mozart avec le Quatuor de Budapest, installé aux États-Unis depuis 1938. C’est à son intention que Luciano Berio écrit sa *Sequenza VI,* pour alto solo (1967). Il

Copyrighted material

TRAUBEL HELEN (1899-1972)

La soprano américaine Helen Traubel fut l'une des plus grandes interprètes wagnériennes de son temps.

Helen Traubel naît le 20 juin 1899 à Saint Louis, dans le Missouri, et commence à prendre des cours de chant à l'âge de treize ans. Elle quitte le collège peu de temps après pour se consacrer à plein temps à l'art lyrique et, en 1925, donne son premier concert avec l'Orchestre symphonique de Saint Louis. La jeune chanteuse effectue alors des tournées dans les villes du Midwest et du Sud des États-Unis avec cet orchestre. Elle se produit par ailleurs avec l'Orchestre philharmonique de New York en 1926, avant de donner une série de concert avec l'Orchestre de Philadelphie.

Helen Traubel chante ensuite essentiellement dans des chœurs d'église jusqu'en 1937, date à laquelle le chef d'orchestre et compositeur Walter Damrosch l'invite à créer le rôle de Mary Rutledge dans son opéra *The Man Without a Country*, dont la première a lieu au Metropolitan Opera de New York en mai 1937. Pendant deux ans, Helen Traubel continue à se former à New York tout en chantant régulièrement à la radio. Elle donne son premier concert new-yorkais au Town Hall de la ville en octobre 1939, puis entame sa première saison régulière au Met en interprétant Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner) en décembre 1939.

Helen Traubel remplace Kirsten Flagstad lorsque celle-ci quitte le Met en 1941. Pendant douze ans, elle y sera ainsi la principale

Copyrighted material

soprano wagnérienne. Admirée pour sa voix magnifique, maîtrisée d'une bout à l'autre de sa tessiture et capable de nombreuses nuances émotionnelles, elle possède en outre une grande présence scénique, empreinte de dignité. Helen Traubel se produit régulièrement dans des programmes radiophoniques et télévisés ainsi que dans des cabarets. La soprano se lance également dans une carrière littéraire et publie en 1950 son premier roman policier, *The Ptomaine Canary*, suivi d'un second, *The Metropolitan Opera Murders*, en 1951. Elle rédigera également une autobiographie, intitulée *St. Louis Woman* (1959, co-écrite avec R. G. Hubler).

En 1953, le directeur du Met, Rudolf Bing, s'oppose fermement à ce que la cantatrice se produise dans des boîtes de nuit new-yorkaises. Helen Traubel préfère rompre son contrat. Elle apparaît par la suite sur les planches de Broadway dans la comédie musicale *Pipe Dream* (1955), signée par Rodgers et Hammerstein, ainsi que dans plusieurs films. Helen Traubel meurt le 28 juillet 1972, à Santa Monica, en Californie.

E.U.

Copyrighted material

figure originale de la vie musicale du xxe siècle, la pianiste russe Maria Yudina. Mais cette intellectuelle est aussi une championne du grand piano, pour qui la clarté analytique ne doit jamais occulter toutes les ressources de l'instrument.

Longtemps ignorée en France, Rosalyn Tureck y connaîtra une célébrité tardive grâce à un enregistrement des *Variations Goldberg* réalisé en 1988 par Deutsche Grammophon. À cette version hiératique et un peu intimidante, on peut préférer les versions live antérieures, plus chaleureuses. En général, les enregistrements de concert, où la pianiste était toujours plus engagée et expressive qu'en studio, sont à privilégier. Ainsi, le récital donné à Saint-Pétersbourg en 1995, merveille de jubilation sonore et rythmique, est la meilleure introduction à son art, de même que les *Partitas n°s 1*, *2* et *6* ou *Le Clavier bien tempéré* de 1975-1976. Moins indispensables sont les gravures des années 1950, rééditées notamment dans la collection Grands Pianistes du xxe siècle chez Philips : la prise de son n'y rend pas justice au rayonnement pianistique de l'artiste et celle-ci n'a pas alors complètement mûri ses choix d'interprétation. Les enregistrements de Rosalyn Tureck ne sont pas à recommander pour une initiation au clavier de Bach et ne s'imposent pas nécessairement en tête de la discographie. Mais ils sont autant de témoignages fascinants d'une interprète toujours stimulante pour l'oreille et l'esprit, qui nous empêche d'écouter en rond.

Philippe DULAC

Copyrighted material

URSULEAC VIORICA (1894-1985)

Le nom de cette cantatrice roumaine reste attaché à la musique de Richard Strauss, dont elle fut l'une des principales interprètes, créant les œuvres majeures de la fin de sa vie.

Née à Cernăuți (aujourd'hui Tchernovtsy, en Ukraine) le 26 mars 1894 de parents grecs, Viorica Ursuleac fait ses études musicales à l'Académie d'État de Vienne avec Philip Forstén et Franz Steiner avant de travailler avec Lilli Lehmann à Berlin. C'est curieusement dans un rôle de mezzo qu'elle fait ses débuts à Agram (aujourd'hui Zagreb) en 1922, celui de Charlotte de *Werther* (Massenet). En 1923 et 1924, elle chante à l'opéra de sa ville natale avant d'être engagée à la Volksoper de Vienne (1924-1926) par Felix Weingartner. Elle s'affirme comme soprano dramatique et voit rapidement la plupart de ses rivales écartées par la montée du nazisme : engagée à l'opéra de Francfort (1926-1929) par celui qui deviendra son mari, le chef d'orchestre Clemens Krauss (1893-1954), elle devient l'une des interprètes favorites de Richard Strauss, profitant par là même des sympathies qu'il avait su s'attirer chez les dirigeants nazis. En 1929, Fritz Busch l'appelle à Dresde mais, l'année suivante, elle rejoint Vienne, où Clemens Krauss a été nommé directeur de la musique à l'Opéra (1930-1935). Elle le suit ensuite à la Staatsoper de Berlin (1935-1937) et à l'opéra de Munich (1937-1944). Comme la plupart des chanteurs de cette époque, elle se produit assez rarement en dehors des théâtres auxquels elle est attachée. Elle chantera néanmoins à la Scala de Milan, à Covent Garden (en 1934, pour la première représentation en Grande-

Copyrighted material

Bretagne de *Švanda Dudák* —*Schwanda, le joueur de cornemuse* — de Jaromír Weinberger), à Rome, à Bruxelles et au Teatro Colón de Buenos Aires (1948). Invitée régulièrement au festival de Salzbourg, elle s'y produit de 1930 à 1934, en 1942 et en 1944.

Après la guerre, elle suit son mari, interdit de direction par les Alliés, en Amérique du Sud avant de revenir en Europe, en 1949 ; elle enseigne au Mozarteum de Salzbourg et donne de nombreux concerts, notamment des récitals de lieder, accompagnée au piano par Clemens Krauss. À la mort de celui-ci, en 1954, elle se retire dans le Tyrol, à Ehrwald, où elle meurt le 22 octobre 1985.

Soprano dramatique, Viorica Ursuleac possédait un vaste répertoire couvrant presque une centaine de rôles, de Mozart à Wagner (Senta du *Vaisseau fantôme* et Sieglinde dans *La Walkyrie*), Verdi (Élisabeth de Valois dans *Don Carlos*) et Puccini (rôles titres de *Tosca* et de *Turandot*). Elle a également créé des opéras de Bernhard Sekles, de Ernst Křenek et d'Eugène D'Albert. Mais c'est surtout à la musique de Richard Strauss qu'elle a consacré l'essentiel de sa carrière : elle incarne la Maréchale du *Chevalier à la rose* et l'Impératrice de *La Femme sans ombre*, elle crée le rôle titre d'*Arabella* (Dresde, 1933), Maria dans *Der Friedenstag* (*Jour de paix*, Munich, 1938) — ouvrage qui lui est dédié —, la Comtesse dans *Capriccio* (Munich, 1942, livret de Clemens Krauss). Le 16 août 1944, elle participe à la « couturière » de *L'Amour de Danaé* à Salzbourg. Mais la création publique sera différée, les nazis ayant ordonné la fermeture de tous les théâtres après la tentative d'assassinat contre Hitler. Strauss lui dédiera aussi plusieurs lieder.

Viorica Ursuleac appartenait à une génération de chanteurs qui privilégiaient le résultat vocal par rapport aux impératifs scéniques ou musicaux. La beauté du timbre et l'efficacité d'une technique

Copyrighted material

VARGA TIBOR (1921-2003)

Il était l'un de ces musiciens complets que la Hongrie a formés entre les deux guerres et qui ont dû s'expatrier pour des raisons politiques. Violoniste, chef d'orchestre et pédagogue, Tibor Varga a joué un rôle déterminant pour faire connaître le musique de son compatriote Béla Bartók.

Tibor Varga, né à Györ le 4 juillet 1921, commence à étudier la musique avec ses parents. Dès l'âge de neuf ans, il rencontre Carl Flesch, avec lequel il travaille à Berlin ; c'est le début d'une carrière précoce avec un premier concert à dix ans, au cours duquel il joue le *Second Concerto* de Mendelssohn. Jenö Hubay le fait entrer à l'Académie Franz-Liszt de Budapest, où, de 1931 à 1938, il étudie le violon avec Ferenc Gabriel, la musique de chambre avec Leó Weiner et la composition avec Zoltán Kodály ; c'est là qu'il fait la connaissance de Bartók. Il enregistre son premier disque en 1934 et, l'année suivante, commence à faire des tournées en Europe. Il poursuit néanmoins des études de philosophie à l'université de Budapest (1939-1943) et travaille la direction d'orchestre avec Franco Ferrara. Après la Seconde Guerre mondiale, il est nommé professeur à l'Académie de musique de Györ, mais il préfère quitter la Hongrie en 1947 pour se fixer en Grande-Bretagne, où il enseigne à la Royal Academy of Music de Londres. Il obtient la nationalité britannique cette même année 1947.

Nommé en 1949 professeur à la Norwestdeutsche Musikakademie de Detmold, en Allemagne, Tibor Varga y dirigera le département des études de violon jusqu'en 1986. C'est au sein de

Copyrighted material

cette académie qu'il fonde en 1954 l'Orchestre de chambre Tibor Varga, qui fonctionnera jusqu'en 1988. En 1956, il se fixe en Suisse, à Sion, dans le Valais, où il crée en 1963 une académie d'été réputée qui prend vite une ampleur considérable en accueillant plus de quatre cents étudiants chaque année. Dès 1964, cette académie se double d'un festival auquel vient s'ajouter, en 1967, le Concours international de violon Tibor Varga, un des plus importants du genre (parmi ses lauréats figurent le Français Jean-Jacques Kantorow, deuxième prix en 1968, et le Russe Vadim Repin, premier prix en 1988). En 1988, Tibor Varga parachève l'édifice avec l'ouverture de l'École supérieure de musique de Sion. Entre 1989 et 1993, il est directeur de l'Orchestre des Pays de Savoie (Chambéry-Annecy). Peu à peu, il transmet ses responsabilités à son fils, le chef d'orchestre Gilbert Varga (qui devient directeur du festival en 1997) ; mais, incapable de freiner son dynamisme, il accepte encore un poste de professeur de violon à l'Académie de Graz. Il meurt à Grimisaut, dans le Valais suisse, le 4 septembre 2003.

Héritier, au même titre que Joseph Szigeti ou Sándor Végh, de la fameuse école de violon de Jenö Hubay – avec lequel il n'a cependant pas vraiment travaillé –, Tibor Varga était un grand virtuose. Mais il n'a jamais mis ses ressources techniques au service d'un répertoire brillant. Il s'est attaché à faire connaître la musique de Bartók et son enregistrement du *Second Concerto pour violon* avec Ferenc Fricsay à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin (1951) reste une référence. Fervent défenseur de la musique de son temps, Tibor Varga donne en 1946 la première audition viennoise du *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* d'Alban Berg, sous la direction de Hermann Scherchen, crée en 1950 le *Concerto pour violon* de Boris Blacher, en 1962 le *Concerto pour violon* de Nikos Skalkótas. Ernst Krenek, Julien-

Copyrighted material

François Zbinden, Mátyás Seiber, Winfried Zillig ont également écrit à son intention. L'autre facette de son art, la pureté de style, trouvait toute sa mesure dans les sonates et partitas de Jean-Sébastien Bach, dans la musique de Mozart (il laisse une remarquable interprétation, comme soliste et chef d'orchestre, du *Cinquième Concerto pour violon* K 219) et les concertos de Max Bruch et Tchaïkovski. Varga a commencé par jouer sur un violon de Nicolas Lupot qui sera détruit durant la Seconde Guerre mondiale. Ses instruments seront par la suite un Giovanni Battista Guadagnini de 1757 (à partir de 1947) et un Guarnerius del Gesù de 1733, le « Soil » (à partir de 1960).

Alain PÂRIS

Copyrighted material

à Stuttgart Jocasta lors de la création d'*Oedipus der Tyrann* de Carl Orff. Au faîte de ses moyens – même si certains lui ont parfois reproché une technique vocale imparfaite –, Astrid Varnay montre une énergie vocale, une richesse de couleurs sonores, une ferveur dans le phrasé, une émotion alimentée par une flamme intérieure, une autorité péremptoire et une formidable théâtralité qui restent sans équivalent parmi ses rivales.

À partir de 1962, elle se tourne vers des personnages empreints d'un puissant réalisme et qui conviennent mieux à sa nouvelle tessiture de mezzo-soprano – Herodias (*Salomé* de Richard Strauss), Klytämnestra (*Elektra*), Kabanikha (*Kátia Kabanová* de Janáček), Kostelnička (*Jenůfa* de Janáček) –, avec toujours le même irrésistible impact sur le public. Le 22 décembre 1979, elle apparaît pour la dernière fois au Met, dans Leokadja Begbick (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, de Kurt Weill). En 1995, à Munich, elle fait ses adieux à la scène, dans le rôle de La Nounou (*Boris Godounov* de Moussorgski). Elle meurt à Munich le 4 septembre 2006.

Pierre BRETON

Copyrighted material

premier prix au concours international de Genève. Il s'impose rapidement dans le monde entier comme l'une des grandes formations issues de la tradition d'Europe centrale. Ses interprétations des quatuors de Bartók sont considérées comme des références. Il crée en outre plusieurs quatuors contemporains, notamment ceux de Karl Amadeus Hartmann et de Sándor Veress, et signe des intégrales discographiques des quatuors de Mozart, de Schubert et de Brahms. En 1977, la N.A.S.A. place à bord des sondes Voyager son enregistrement du *Quatuor à cordes*, op. 130, de Beethoven, en témoignage de ce qui peut se faire de mieux sur Terre dans le domaine de la musique de chambre.

Parallèlement, Sándor Végh se consacre à l'enseignement du violon et de la musique de chambre : entre 1941 et 1946, il est professeur à l'Académie de musique de Budapest. Il émigre ensuite en France et adopte la nationalité française en 1953. Puis il se fixe en Suisse, près de Zurich. Sa rencontre avec Pablo Casals est déterminante. Entre 1953 et 1969, il participe régulièrement au festival de Prades, où il côtoie, outre Casals, des interprètes aussi illustres que Wilhelm Kempff ou Rudolf Serkin. Grâce au parrainage de Casals, il est invité à donner des cours d'été à Zermatt (1952-1962). Il enseigne aux Conservatoires de Bâle (1953-1963), Fribourg-en-Brisgau (1954-1962) et Düsseldorf (1962-1979) avant d'être nommé professeur au Mozarteum de Salzbourg, en 1971. Parmi les quartettistes qu'il forme figurent les membres des quatuors Keller, Athenaeum-Enesco, Cherubini et Orlando. En 1962, il fonde le festival de musique de chambre de Cervo, en Italie, et, en 1971, l'International Musician's Seminar à Prussia Cove, dans la Cornouailles anglaise. En 1968, il aborde la direction d'orchestre en créant son propre orchestre de chambre, qu'il dirige jusqu'en 1971. Puis il dirige régulièrement l'Orchestre de la fondation Gulbenkian, à Lisbonne (1970-1973), avant d'être à la

Copyrighted material

VERRETT SHIRLEY (1931-2010)

Si la voix de la voix de mezzo-soprano constitue l'un des éléments les plus caractéristiques des opéras de Verdi, Shirley Verrett, par sa diversité et la richesse de sa palette expressive, est assurément la chanteuse verdienne des temps modernes. Dans les personnages d'Ulrica (*Un ballo in maschera*), d'Azucena (*Il trovatore*), d'Amneris (*Aïda*) ou bien encore d'Eboli (*Don Carlo*), qu'elle campe avec aplomb, sa projection vocale et sa présence propres à enflammer le théâtre le démontrent éloquemment. Dotée, comme sa rivale Grace Bumbry, d'une voix ample mais flexible de *falcon* (soprano dramatique grave), elle osera à son tour une troublante Lady Macbeth et affrontera sur les plus grandes scènes les sopranos dramatiques, néo-classiques ou romantiques. Paris se souvient ainsi de sa Médée de Cherubini autant que de son Iphigénie ou de son Alceste gluckistes, transcendées par une fulgurante présence dramatique, une diction souveraine et une beauté sculpturale.

Marian Anderson est la première de ces grandes dames noires qui ont offert à l'art lyrique de nouvelles et somptueuses couleurs. À l'instar de Leontyne Price, de Grace Bumbry, de Jessye Norman ou de Kathleen Battle, Shirley Verrett s'inscrit indubitablement dans sa lignée.

Shirley Verrett naît le 31 mai 1931, à La Nouvelle-Orléans, dans une famille aisée dont les convictions strictes d'adventistes du septième jour lui interdisent d'envisager une carrière à l'opéra ; en revanche, ses parents ne sont pas opposés à ce qu'elle se produise en concert. Elle passe sa jeunesse à Oxnard, en Californie – où sa

Copyrighted material

famille s'est établie afin de fuir le Deep South ségrégationniste –, et exerce d'abord la profession d'agent immobilier, avant de prendre des cours de chant avec la soprano Anna Fitziu, puis, à partir de 1955, avec Marion Székely-Freschl à la prestigieuse Juilliard School of Music de New York. Elle débute professionnellement en 1957, à Yellow Springs (Ohio), dans le rôle-titre du *Viol de Lucrèce* de Benjamin Britten. En 1958, sous le nom de Shirley Verrett-Carter, elle monte pour la première fois sur la scène du New York City Opera (Irina, *Lost in the Stars* de Kurt Weill). 1959 voit ses débuts européens, à Cologne (la Bohémienne, lors de la création de *Der Tod des Grigori Rasputin* de Nicolas Nabokov). En 1962, elle triomphe dans le rôle-titre de *Carmen* de Bizet au festival Di Due Mondi de Spoleto, en Italie. Sa carrière prend son essor : elle reprend ce rôle emblématique à l'Opéra de Kiev et au Bolchoï de Moscou (1963), au New York City Opera (1964), pour ses débuts à la Scala de Milan, en 1966, et au Metropolitan Opera de New York (début le 21 septembre 1968, au côté de Jon Vickers en Don José). Elle débute au Covent Garden de Londres en 1966 (Ulrica) et à la Staatsoper de Vienne en 1970 (Eboli). Au Met, elle incarne encore Eboli, Amneris, Azucena, Judith (*Le Château de Barbe Bleue* de Bartók) ; elle y triomphe dans *Les Troyens* de Berlioz le 22 octobre 1973 au côté de Jon Vickers (Énée), réalisant un tour de force entré dans les annales en incarnant deux rôles dans la même soirée : celui de soprano de Cassandre dans la première partie, *La Prise de Troie*, celui de mezzo-soprano de Didon dans la seconde partie, *Les Troyens à Carthage*, où elle remplace au pied levé Christa Ludwig, malade ; elle y connaît également de grand succès en Néocles (*Le Siège de Corinthe* de Rossini en 1975, face à Beverly Sills en Pamira), Adalgisa (*Norma* de Bellini en 1976), Madame Lidoine en 1977, au côté de Régine Crespin (pour la première au Met des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc). Elle aborde progressivement

Copyrighted material

Schönberg, dut renoncer à sa présence devant l'opposition du conseil d'administration de l'Orchestre symphonique de Houston à l'idée de voir paraître sur scène une soliste noire ; afin de « s'excuser », Stokowski l'emmènera à Philadelphie, où ils graveront avec le prestigieux Orchestre de Philadelphie une version de référence de *L'Amour sorcier* de De Falla.

Shirley Verrett meurt le 5 novembre 2010, à Ann Arbor (Michigan).

Jean CABOURG

E.U.

Copyrighted material

VIARDOT PAULINE (1821-1910)

La mezzo-soprano française Pauline Viardot fut l'une des plus grandes interprètes de rôles dramatiques à l'opéra.

Fille du ténor espagnol Manuel del Popolo Vicente García, Michelle Ferdinande Pauline García naît le 18 juillet 1821, à Paris. Elle est la sœur de la célèbre soprano Maria Malibran et du grand professeur d'art lyrique Manuel Patricio Rodríguez García. Dès son enfance, elle étudie le piano auprès de Franz Liszt, la composition au côté d'Anton Reicha et le chant avec sa mère. La jeune Pauline donne son premier concert à l'âge de quinze ans, à Bruxelles, et fait ses débuts à l'opéra en 1839, incarnant Desdemona dans l'*Otello* de Rossini à Londres. L'année suivante, elle épouse le directeur du Théâtre-Italien, Louis Viardot. Remarquée pour sa large tessiture vocale, elle interprète aussi bien des rôles de soprano que de contralto. La cantatrice connaît ses plus grands succès dans des rôles dramatiques, comme Fidès dans *Le Prophète* (1849) de Giacomo Meyerbeer, que le compositeur écrit à son intention, ou encore Rachel dans *La Juive* de Fromental Halévy. Pauline Viardot connaît l'apogée de sa carrière en 1859, lorsqu'elle interprète le rôle-titre de l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald von Gluck, dans la nouvelle version révisée par Hector Berlioz, et créée au Théâtre lyrique, à Paris. Elle se produit ensuite pendant plusieurs saisons à l'opéra de Saint-Pétersbourg et deviendra l'une des premières artistes à promouvoir la musique russe en Europe occidentale. Ses interprétations lui ouvrent les portes des cercles parisiens, tandis que Brahms, Saint-Saëns, Schumann et Fauré écrivent pour elle. Après son retrait de la scène lyrique en 1863,

Copyrighted material

Pauline Viardot se consacre à l'enseignement et à la composition. On lui doit ainsi des transcriptions vocales de mazurkas de Frédéric Chopin, des chansons écrites en russe ainsi que plusieurs opérettes, notamment *Le Dernier Sorcier* (1869), dont le livret est signé du romancier russe Ivan Tourguéniev, tombé amoureux de la cantatrice lors de sa première représentation en Russie, en 1843. Pauline Viardot meurt le 18 mai 1910, à Paris.

E.U.

Copyrighted material

Chostakovitch), la mise en scène et l'écriture apporteront d'autres supports à sa force d'expression. Enregistrées, les aspérités de sa voix participent de cette émotion débridée et incandescente qui l'habite, portée par le tempérament musical d'exception de son mari. La soprano s'éteint le 11 décembre 2012, dans sa datcha de Joukovka (banlieue de Moscou).

Jean CABOURG

Copyrighted material

d’abonnement décentralisées », l’orchestre se produisant trois ou quatre fois par an dans les principales capitales européennes.

Les musiciens assurent à la fois les services de l’Opéra de Vienne et les Concerts philharmoniques. L’autogestion ne concerne que cette seconde activité, car ils sont fonctionnaires de l’État autrichien en tant que membres de l’Opéra de Vienne.

À différentes époques, plusieurs formations de musique de chambre ont vu le jour au sein de l’orchestre : le fameux Octuor de Vienne, mais surtout des quatuors à cordes illustres généralement menés par l’un des violons solos (Hellmesberger, Rosé, Wiener Konzerthaus, Schneiderhan, Weller, Küchl...), perpétuant une tradition qui remonte à la fin du XIXe siècle.

Le titre de « Philharmoniker » a été décerné pour la première fois à une femme en 1997, après une campagne de presse commencée aux États-Unis, qui a conduit le président en exercice à donner sa démission. Malgré de tels incidents, l’Orchestre philharmonique de Vienne parvient à préserver son identité spécifique, dans un environnement qui tend à uniformiser le style des orchestres du monde entier.

Alain PÂRIS

Copyrighted material

VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1900 comme orchestre du Konzertverein, l'Orchestre symphonique de Vienne fusionne en 1914 avec un autre orchestre symphonique viennois, le Verein Wiener Tonkünstler Orchester. Il prend son nom actuel, Wiener Symphoniker, en 1919, mais les deux sociétés absorbées gardent leur indépendance dans l'organisation des séries de concerts.

Ferdinand Löwe en jette les bases entre 1900 et 1925. Parallèlement, le Tonkünstler Orchester est dirigé par Wilhelm Furtwängler (1919-1920) puis Clemens Krauss (1923-1924). Les chefs se succèdent alors sans qu'aucun ne marque véritablement l'orchestre de son empreinte : Rudolf Nilius et Leopold Reichwein (1927-1928), Oswald Kabasta, Hans Weisbach, Hans Swarowsky, Herbert von Karajan (1948-1949). Au cours des années 1950, il n'y a aucun chef permanent. Wolfgang Sawallisch est le premier chef de l'après-guerre qui parvienne à créer une continuité (1960-1970). Josef Krips perpétue la grande tradition viennoise (1970-1973) avant que l'orchestre ne décide d'opter pour une vocation internationale, en faisant appel à des chefs très différents qui enrichissent considérablement son répertoire et son style d'interprétation. Sous la direction de Carlo Maria Giulini (1973-1976), Guennadi Rojdestvenski (1981-1983), Georges Prêtre (1986-1991), Rafael Frühbeck de Burgos (1991-1996), Vladimir Fedosseiev (1997-2004), Fabio Luisi (2005-2013) et Philippe Jordan (à partir de 2014), celui qui a toujours été considéré comme

Copyrighted material

VINAY RAMÓN (1912-1996)

Chilien d'origine franco-italienne, Ramón Vinay naît à Chillán, dans le Chili central, le 31 août 1912. Parallèlement à de solides études secondaires, il poursuit sa formation musicale. Il abandonne le violon quand il découvre fortuitement ses possibilités vocales. Un concours d'amateurs ouvre au jeune baryton les portes de la carrière. Ramón Vinay fait en 1938, à l'Opéra de Mexico, des débuts remarqués dans le rôle du comte De Luna (*Le Trouvère*, de Verdi). C'est alors qu'il se rend compte qu'il est, en réalité, un ténor. Nouvelles études puis nouveaux débuts au Metropolitan Opera de New York, en 1946, dans le rôle de Don José (*Carmen*). Il s'illustre désormais sur toutes les grandes scènes lyriques internationales : Metropolitan Opera (1946-1961), Scala de Milan (1947-1948), Covent Garden de Londres (1953-1960), Bayreuth (1952-1962). Son répertoire se partage entre Wagner (*Tristan*, *Parsifal*, *Siegmund*) et Verdi. On peut considérer qu'il fut l'Otello de toute une génération : il a chanté le personnage plus de deux cent cinquante fois... Des chefs aussi différents que Wilhelm Furtwängler et Arturo Toscanini se sont fait un honneur de le diriger dans un rôle qu'il a marqué de sa forte présence. En fin de parcours professionnel, l'évolution de sa voix le ramène à la tessiture de baryton. On pourra ainsi l'entendre dans Telramund (*Lohengrin*), Bartolo (*Le Barbier de Séville*), Iago (*Otello*), Scarpia (*Tosca*) ou Falstaff. Il fait ses adieux à Santiago, en 1969. Ramón Vinay disparaît, après une longue retraite dans une maison de repos, à Puebla (Mexique), le 4 janvier 1996.

Copyrighted material

D’autres ténors ont fait miroiter des timbres plus irrésistiblement séduisants. Mais bien peu ont pu se mesurer à son immense musicalité, à son intelligence dramatique. S’appuyant sur un grave solide, un chant chaleureux, tour à tour noble et vaillant, définit une manière de dignité vocale dont les exemples sont devenus rares.

Il a en particulier enregistré le rôle-titre dans la fameuse intégrale d’*Otello* dirigée par Arturo Toscanini à la tête de l’Orchestre symphonique de la N.B.C.

Pierre BRETON

Copyrighted material

VÖLKER FRANZ (1899-1965)

Franz Völker est un des ténors germaniques les plus complets et les plus attachants. Né à Neu-Isenburg, en Hesse, le 31 mars 1899, il est d'abord caissier dans une banque et il apprend le chant en autodidacte. Se présentant à un concours amateur, il subjugue l'auditoire par ses dons exceptionnels et Clemens Krauss l'engage à l'Opéra de Francfort. Après seulement une année de perfectionnement technique, il n'hésite pas à y débuter dans un rôle aussi périlleux que celui de Florestan (*Fidelio* de Beethoven). De là, il suit Krauss à l'Opéra de Vienne, avant de devenir la vedette de Berlin. Dès 1931, le festival de Salzbourg l'accueille. Il s'y montre un mozartien hors pair en même temps qu'un ténor dramatique capable d'affronter les rôles les plus éprouvants : Huon d'*Oberon* de Weber, l'Empereur de *La Femme sans ombre* et Ménélas d'*Hélène l'Égyptienne* de Richard Strauss. En 1933, il s'impose aussi à Bayreuth où il est Siegmund (*La Walkyrie*), Walther von Stolzing (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et, surtout, Lohengrin, rôle qui lui vaut la gloire, et auquel il prête une poésie mâle et douloureuse incomparable. Mais il excellait tout autant dans l'opéra verdien et fut un très grand Otello. Völker possédait bien l'éclat et la vaillance du *Heldentenor* (ténor héroïque), mais pas son caractère surhumain. Son timbre avait quelque chose d'à la fois sensuel et vulnérable. La pureté de son style et de son phrasé, son lyrisme charmeur lui permirent d'être aussi un magnifique interprète de lieder et d'opérettes viennoises. Franz Völker meurt à Darmstadt, le 4 décembre 1965.

Philippe DULAC

Copyrighted material

Copyrighted material

WAECHTER EBERHARD (1929-1992)

Le nom d'Eberhard Waechter restera indissociable du rôle de don Giovanni qu'il incarnait dans l'enregistrement légendaire réalisé à Londres en 1959 sous la direction de Carlo Maria Giulini, avec Elisabeth Schwarzkopf, Joan Sutherland, Giuseppe Taddei et Luigi Alva. Après avoir quitté la scène, il avait amorcé une seconde carrière, à la direction de l'opéra de Vienne, brutalement interrompue par une mort soudaine.

Issu d'une famille aristocratique, il naît à Vienne le 9 juillet 1929 et fait d'abord des études générales. Il passe son baccalauréat en 1947 et travaille le piano et la théorie au conservatoire de Vienne. En 1950, il aborde le chant, qu'il étudie en privé avec Elisabeth Radò, et débute à la Volksoper en 1953, dans *Paillasse* de Leoncavallo (Silvio). Deux ans plus tard, il est engagé à l'opéra de Vienne et sa carrière se développe rapidement sur les grandes scènes internationales : Covent Garden (le comte des *Noces de Figaro*, 1956), festival de Salzbourg (Arbace d'*Idoménée* ; 1956 ; le comte, 1958 ; don Giovanni, 1960 et 1961 ; Oreste dans *Elektra*, 1964), Munich, Stuttgart, Berlin et Rome. En 1956, il participe à l'inauguration de la salle reconstruite de l'opéra de Vienne en créant *La Tempête* de Frank Martin. Entre 1958 et 1966, il chante à Bayreuth dans *Tannhäuser* (Wolfram) et *Parsifal* (Amfortas), à l'Opéra de Paris (Wolfram en 1959), à la Scala de Milan (le comte, 1960 ; *Le Prisonnier* de Luigi Dallapiccola, 1962), au festival de Glyndebourne. En 1961, il débute en Wolfram au Metropolitan Opera de New York. Il s'impose dans les grands rôles des opéras de

Copyrighted material

produire comme pianiste, donnant de nombreux concerts de musique de chambre avec le violoniste Arnold Rosé et son quatuor à cordes. Il a aussi l'occasion de jouer avec Pablo Casals. En 1911, il adopte la nationalité autrichienne.

• L'épanouissement

À la mort de Mahler, en 1911, Bruno Walter crée ses deux œuvres posthumes, *Le Chant de la terre* (Munich, 1911) et la *Symphonie n° 9* (Vienne, 1912). Il est ensuite nommé directeur général de la musique à Munich (1913-1922) à la suite du grand chef wagnérien Felix Mottl. Après vingt ans de carrière, Bruno Walter accède enfin à un poste de directeur. C'est à Munich que commence à s'affirmer sa véritable personnalité, dégagée de la tutelle artistique de Mahler. Il élargit sensiblement le répertoire de l'Opéra de Munich, qu'il ouvre à la musique non germanique et contemporaine ; il crée *Violanta* et *Der Ring des Polykrates* (1916) d'Erich Wolfgang Korngold ainsi que *Palestrina* (1917) de Hans Pfitzner et *Das Spielwerk* (1920) de Franz Schreker. Il fait revivre les ouvrages lyriques de Weber, alors tombés dans l'oubli, redonne une nouvelle jeunesse à ceux de Mozart... Il forme une troupe d'élite qui le suivra dans la plupart de ses grandes productions lyriques : Maria Ivogün, Lotte Lehmann, Paul Bender, Alexander Kipnis, Karl Erb, Lotte Schöne, Delia Reinhardt... Dans le domaine symphonique, il dirige régulièrement l'Orchestre philharmonique de Berlin entre 1919 et 1933 ; c'est à la tête de cet orchestre qu'il accompagne le premier concert en Allemagne de Yehudi Menuhin (12 avril 1929), ainsi que les débuts avec orchestre de Vladimir Horowitz.

La renommée de Bruno Walter commence à s'étendre hors d'Allemagne et d'Autriche : en 1923, il fait sa première tournée aux États-Unis, où il dirige à New York, Detroit et Minneapolis ; entre

Copyrighted material

prépondérant en faveur de Mahler, dont il a imposé la musique tout au long de sa vie, souvent dans l'indifférence et l'incompréhension, et auquel il a consacré un livre en 1936 ; l'histoire lui a donné raison. La musique française l'attirait peu : toute sa vie, il a cherché l'interprète idéale de Carmen et, en de rares occasions, il a dirigé *Pelléas et Mélisande* (première à Vienne en 1902) et *La Mer* de Debussy. Il a fait quelques incursions dans le domaine de la musique contemporaine, créant la suite de ballet *Schlagobers* (1932) de Richard Strauss, la *Symphonie n° 2* (1934) de Kurt Weill, le deuxième *Essay for Orchestra* (1942) de Samuel Barber. Il dirigeait certaines pages de Schönberg (*La Nuit transfigurée*), Hindemith ou Chostakovitch (*Symphonie n° 1*). Mais, contrairement à Toscanini ou à Furtwängler, son univers était presque exclusivement germanique, de Haydn à Johann Strauss, de Mozart à Bruckner et Mahler. Il remettait sans cesse sur le métier des symphonies de Mozart, Beethoven, Brahms ou Mahler, qu'il a gravées à plusieurs reprises, laissant des témoignages précieux de l'évolution de sa démarche artistique.

Des grands chefs allemands de cette génération, Bruno Walter était probablement le plus mesuré, celui qui savait donner à la musique une dimension humaine véritablement rayonnante. La technique pure de la direction d'orchestre occupait peu de place dans sa démarche, essentiellement guidée par la recherche de la spontanéité mélodique et de la force dramatique. Contrairement à Toscanini, il s'intéressait à toutes les formes d'art et à la littérature – il était très lié avec Thomas Mann –, écrivant lui-même de nombreux articles et essais. Il attribuait à la musique un véritable pouvoir moral, et cette tendance domine les enregistrements réalisés avant son départ pour les États-Unis. Un changement profond s'opère alors, révélant un tempérament bouillonnant qui semble protester avec véhémence contre toutes les horreurs et la barbarie

Copyrighted material

qu'il a connues : aucune résignation dans ces illusions perdues, mais l'affirmation d'un homme libre dont la baguette allume de véritables incendies. Plus tard, le temps aidant, ses lectures s'assagissent, gagnent en profondeur ce qu'elles perdent en passion : le moule semble plus strict, les phrases parfaitement modelées ; formé à l'école du chant, qu'il accompagnait avec une rare subtilité, il sait donner une respiration au rythme régulier qu'il a substitué à la trop grande liberté postromantique : rigueur apparente sous-tendue d'une pulsation qui lui permettait, selon ses propres dires, de rendre si gais les mouvements rapides de Mozart qu'on en ait envie de pleurer.

L'œuvre de Bruno Walter compositeur, qui date surtout de sa jeunesse, est restée dans l'ombre de la notoriété du chef d'orchestre. Il a écrit deux symphonies, un quatuor à cordes, un quintette et un trio avec piano, des pièces pour piano, des lieder ainsi qu'une partition chorale, *Siegesfahrt*, pour soli, chœur et orchestre.

Alain PÂRIS

Bibliographie

Ouvrages de Bruno Walter

Von den moralischen Kräften der Musik, Vienne, 1935 (*Les Forces morales de la musique*, trad. franç., Mercure de France, Paris, 1939) ; *Gustav Mahler*, Vienne, 1936 (*Gustav Mahler*, trad. franç., coll. Pluriel, Hachette, Paris, 1979) ; *Thema und Variationen*, Bermann, Stockholm, 1947 (*Thème et variations*, trad. franç., Foetisch, Lausanne, 1952, rééd. 1981) ; *Von der Musik und vom Musizieren*, Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1957 (*De la pratique musicale*, trad. franç. partielle in G. Liébert, *L'Art du chef d'orchestre*, coll. Pluriel, Hachette, 1988).

Études

Copyrighted material

devient un personnage de légende. À cette époque de sa carrière, il programme régulièrement des œuvres de compositeurs allemands contemporains (Hindemith, Fortner, Zimmermann, Reutter) mais aussi Koechlin, Varèse, Messiaen, Ligeti ou Frank Martin. Il est l'un des premiers à revenir au texte original des symphonies de Beethoven, à une époque où les traditions fixées par Mahler, Mengelberg et quelques autres faisaient encore autorité. Malgré un contrat de chef à vie à Cologne, il décide de se retirer en 1974, probablement pour éviter de tomber dans la routine, et devient premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Berne puis premier chef de l'Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg (1982-1991), dont il est ensuite chef honoraire. Sa renommée ne cesse de s'affirmer dans un répertoire qui se recentre sur la musique romantique austro-allemande : Bruckner, dont il est considéré comme l'un des meilleurs spécialistes, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms. Il dirige régulièrement l'Orchestre symphonique de la B.B.C. à Londres, triomphe aux Proms, puis devient chef invité de l'Orchestre radio-symphonique de Berlin (1989-1990). En 1989, il fait des débuts américains à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago. Au cours des dernières années de sa vie, il retourne régulièrement au Japon et noue des liens étroits avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, qui donnent lieu à une série d'enregistrements prestigieux. Il dirige ses derniers concerts à Francfort en novembre 2001 et meurt à Ulmiz, en Suisse, le 14 février 2002.

Ce chef de grande stature était d'une nature discrète ; il n'aimait pas la publicité. Intransigeant dans son travail, remettant sans cesse sur le métier des partitions dans lesquelles il avait toujours quelque chose à découvrir, il exigeait beaucoup des musiciens, allant parfois jusqu'à des vexations ou des maladresses que seul son talent faisait oublier. La musique de Bruckner était sa bible, mais il n'y est venu

Copyrighted material

George Gershwin tirera *Porgy and Bess*. En 1949, il participe à la création, à Broadway, de l'opéra *Regina*, de Marc Blitzstein.

Sa carrière ne prend cependant véritablement son essor qu'en 1950, après qu'il a donné son premier récital de mélodies, le 19 mars, au Town Hall de New York. Sa voix profonde, puissante et chaleureuse suscite de telles louanges de la part de la critique qu'il se voit proposer la même année une tournée de concerts en Australie. Il incarne ensuite Joe dans le film *Show Boat* de George Sidney (1951) d'après la comédie musicale de Jerome Kern et Oscar Hammerstein, II ; la chanson *Ol' Man River*, qu'il y interprète avec beaucoup d'émotion, deviendra sa signature. Warfield se fait également connaître par son incarnation mémorable de Porgy dans *Porgy and Bess* : il effectue en Europe une tournée durant la saison 1952-1953, dans une nouvelle production de cet opéra, où il donne la réplique à Leontyne Price, dont il sera l'époux de 1952 à 1972 ; il reprendra ce rôle emblématique à de nombreuses reprises (notamment au New York City Opera, en 1961, et à la Volksoper de Vienne, en 1971-1972).

William Warfield se produit souvent en récitals – dans des lieder de Carl Loewe, Robert Schumann, Johannes Brahms... –, en concert – il est un interprète consommé d'oratorios –, dans des programmes télévisés et radiophoniques. De 1974 à 1994, il est professeur à l'université de l'Illinois de Urbana-Champaign et, de 1994 jusqu'à sa mort, à la Northwestern University d'Evanston. Il continue cependant à se produire sur scène et à chanter *Ol' Man River*, comme dans son dernier concert, donné à Cambridge (Massachusetts) en juillet 2002, quelques semaines avant sa mort, le 25 août, à Chicago.

Copyrighted material

Signe de son engagement en faveur des droits civiques, William Warfield fut de 1984 à 1990 président de la National Association of Negro Musicians. Il a rédigé des Mémoires, *My Music & My Life*, qui constituent un remarquable témoignage sur l'histoire des États-Unis de la guerre froide aux luttes pour les droits civiques (Sagamore Pub., Champaign, Ill., 1991).

Dans sa discographie, on retiendra *Old American Songs* de Aaron Copland avec le compositeur au piano (deux versions : 1951 et 1953), et le Columbia Symphony Orchestra sous la direction du compositeur (version avec orchestre : 1962), un exceptionnel *Porgy and Bess* de Gershwin avec Alexander Smallens à la tête de l'Orchestre symphonique R.I.A.S. de Berlin (où Warfield est aux côtés de Leontyne Price – Bess – et de Cab Calloway – Sportin' Life –, 1952), le *Requiem* de Mozart avec l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Bruno Walter (où il est aux côtés de Irmgard Seefried, Jennie Tourel et Léopold Simoneau, 1956).

E.U.

Copyrighted material

WAXMAN FRANZ (1906-1967)

Compositeur audacieux, Franz Waxman, Américain d'origine allemande, a ouvert la voie à une nouvelle manière de penser la musique pour le cinéma. Avec lui, celle-ci acquiert une autre fonction : elle fait plus qu'illustrer ou souligner ce que montre l'image, arrivant souvent de façon très inattendue et non pas « calée » d'une manière prévisible. Cette démarche, inaugurée dès les année 1940, s'inscrit dans une perspective radicalement novatrice et on peut encore s'étonner qu'à une époque où les partitions suivaient tous les soubresauts de l'intrigue Franz Waxman ait pu imposer sans faire scandale une démarche esthétique aussi radicalement opposée.

Franz Wachsmann (il adoptera le patronyme Waxman à son arrivée aux États-Unis) naît le 24 décembre 1906 à Königshütte, en Silésie du Nord (aujourd'hui Chorzów, en Pologne), au sein d'une famille aisée – son père occupe un poste important dans une aciérie – qui ne manifeste aucune ouverture à la culture. Mais, dès son plus jeune âge, Franz ressent un vif intérêt pour la musique ; il se heurte ainsi très tôt à la volonté d'un père sévère qui veut faire de son fils un banquier et s'efforce de le détourner d'une activité qu'il considère comme hasardeuse ; il laisse malgré tout son fils étudier le piano dès l'âge de sept ans. En 1924, Franz doit se prononcer pour une carrière. Obéissant aux injonctions paternelles, il commence à étudier le droit et la finance. Mais, parallèlement, il travaille comme caissier afin de se payer des leçons de piano, d'harmonie et de composition. Lorsqu'il prend en 1923 la décision d'abandonner définitivement la carrière de banquier pour se

Copyrighted material

À la fin des années 1950, le compositeur ralentit quelque peu son activité pour le cinéma. Il écrira une de ses dernières grandes partitions en 1959, pour le film de Fred Zinnnemann *The Nun's Story* (*Au risque de se perdre*), adapté du célèbre roman de Kathryn C. Hulme. La musique traduit avec beaucoup de pudeur la volonté de vivre et de combattre, la souffrance et les espérance d'une nonne qui quitte son couvent pour affronter la tragédie de la Seconde Guerre mondiale. Pour la première partie de ce film, Waxman s'est inspiré du chant grégorien : même s'il s'en éloigne fortement – harmonisés et orchestrés, les thèmes sont écrits dans une rythmique moderne –, il n'en respecte pas moins l'esprit.

En 1947, Waxman avait fondé le Los Angeles International Music Festival, consacré à la création mondiale ou aux premières auditions aux États-Unis d'œuvres de compositeurs contemporains : Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Dmitri Chostakovitch, William Walton, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten... Il dirigera lui-même quelques-unes de ces œuvres. Même s'il n'a pas eu le temps de se réaliser véritablement en dehors de l'image, Waxman a composé des pièces qui ne sont pas destinées au cinéma, parmi lesquelles *Carmen Fantasie*, pour violon et orchestre (1947), *Sinfonietta*, pour cordes et timbales, dédiée à Rolf Liebermann (1955), un oratorio dramatique sur un texte de James Forsyth, *Joshua* (1959), un cycle de mélodies, *The Song of Terezín* (1966). Franz Waxman meurt d'un cancer le 24 février 1967, à Los Angeles.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

R. S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994

Copyrighted material

WEISSENBERG ALEXIS (1929-2012)

Pianiste français d'origine bulgare, Alexis Weissenberg apporta au clavier vitesse, puissance et virtuosité, notamment dans son interprétation des œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Tchaïkovski et Rachmaninov.

Alexis Sigismond Weissenberg naît le 26 juillet 1929 dans une famille juive de Sofia. Il s'initie au piano au côté de sa mère et donne son premier récital à l'âge de huit ans. Quand la Bulgarie adopte des lois antisémites (1941), le jeune Weissenberg et sa mère tentent en vain de s'enfuir en Turquie ; envoyés dans un camp d'internement, ils bénéficient de l'aide d'un officier mélomane qui les aide à gagner Istanbul. Après avoir rejoint Jérusalem, Alexis Weissenberg se forme au conservatoire de la ville dès 1943 et joue avec l'Orchestre philharmonique d'Israël sous la baguette de Leonard Bernstein. Il intègre en 1946 la Juilliard School of Music de New York ; élève d'Olga Samarov, il y fréquente également Artur Schnabel et Wanda Landowska. L'année suivante, il remporte le prix Leventritt, qui lance sa carrière internationale. Il fait ainsi des débuts remarqués avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette de Eugene Ormandy et avec l'Orchestre de New York sous la direction de George Szell.

Après avoir donné ses premiers concerts européens, le pianiste se rend à Paris en 1956 et s'impose dix années de silence pour revoir son jeu, qui devient austère et dépouillé. Repéré par Herbert von Karajan dans un court-métrage où il interprète des extraits de

Copyrighted material

WILLIAMS JOHN (1932-)

Cinq oscars, un nom inséparable de *Star Wars* et des aventures d'Indiana Jones : compositeur, arrangeur et chef d'orchestre, l'Américain John Williams s'est affirmé comme un des maîtres de la musique hollywoodienne. Dans les années 1970, Hollywood voit le retour des superproductions et des « films catastrophe », dont l'accompagnement exige une musique renouant avec la tradition symphonique illustrée autrefois par des compositeurs comme Erich Wolfgang Korngold ou Max Steiner, et depuis lors tombée en désuétude. John Williams sera le premier à faire revivre cette tradition, tout en la revisitant, la musique de film devant à ses yeux faire corps avec l'œuvre cinématographique sans pour autant perdre son autonomie.

Né à Floral Park (Long Island, New York) le 8 février 1932, John Towner Williams se passionne pour la musique dès sa plus tendre enfance. Il étudie à la Juilliard School of Music de New York, joue comme pianiste dans des clubs de jazz et des studios d'enregistrement, fait des arrangements pour la télévision... C'est au début des années 1960 qu'il intègre le cercle fermé des compositeurs de cinéma. On le retrouve ainsi aux côtés de Don Siegel pour *The Killers* (*À bout portant*, 1964), de William Wyler pour *Comment voler un million de dollars* (1966), de Norman Jewison pour *Un violon sur le toit* (1971), qui lui vaut un oscar pour son adaptation de la partition originale de Jerry Bock, de Robert Altman pour *Images* (1972), de Ronald Neame pour *L'Aventure du Poséidon* (1972), de Steven Spielberg pour *The Sugarland Express* (1974), de John Guillermin pour *La Tour infernale* (1974). Mais

Copyrighted material

c'est *Jaws* (*Les Dents de la mer*) de Spielberg qui, en 1975, lui apporte la notoriété internationale, et son premier oscar de la meilleure musique de film. Cette bande originale est exemplaire par sa construction dynamique autour d'un thème central symbolisant le requin, la trame musicale du film étant tout entière conçue comme l'accompagnement d'un seul « personnage » : le mangeur d'hommes, que les rythmes lancinants et répétitifs aux bois et aux cuivres semblent suivre sans relâche.

1977 voit la sortie, à quelques mois d'intervalle, de *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*), qui marque le début de l'association de John Williams avec George Lucas, et de *Close Encounters of the Third Kind* (*Rencontres du troisième type*), de Spielberg. Pour *Star Wars*, qui vaut à Williams son deuxième oscar de la meilleure musique de film, Lucas avait d'abord souhaité une musique romantique, plutôt désuète, tranchant avec l'atmosphère générale du film. Le metteur en scène avait d'ailleurs utilisé à titre d'essai une bande musicale provisoire comportant des œuvres d'Antonín Dvořák, Gustav Holst et William Walton. Cette idée lui venait de Stanley Kubrick, qui avait choisi des pièces de Johann Strauss fils, Richard Strauss et György Ligeti pour accompagner les images futuristes de *2001 : l'Odyssée de l'espace*. Mais, sur les conseils de Spielberg, qui lui recommanda John Williams, Lucas opta pour une musique entièrement originale, qui permette d'assurer l'unité de son œuvre grâce à une couleur orchestrale particulière et, surtout, à un ensemble de thèmes repris sous différentes formes et qui apparaîtraient comme la signature du film. Les procédés thématiques et cycliques mis au point dans la symphonie romantique et dans les drames lyriques wagnériens (leitmotiv) et post-wagnériens sont bien entendu généreusement exploités, ce qui n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait que la première indication de Lucas à Williams fut : « Fais quelque chose dans le style de

Copyrighted material

Wagner ! ». Mais les partitions des différents épisodes de *Star Wars* se situent au-delà du romantisme : elles révèlent d'autres influences, notamment celle de Debussy, pour le thème, à la fois tonal et modal, de « Princess Leia » (*La Guerre des étoiles*), ou celle de Stravinski, pour la polyphonie, la polyrythmie et les ruptures brutales des thèmes « The Little People Work » (*La Guerre des étoiles*), « The Asteroid Field » (*L'Empire contre-attaque*, 1980) ou « The Forest Battle » (*Le Retour du Jedi*, 1983).

Copyrighted material

John Williams et George Lucas . *Le compositeur John Williams (à gauche) et le réalisateur George Lucas (à droite), ici à la cérémonie des Grammy Awards en 1999, commencèrent leur collaboration légendaire lors du tournage de Star Wars (1977, La Guerre des étoiles).*

Copyrighted material

Certains thèmes (la « Marche impériale » de *L'Empire contre-attaque*, par exemple) ne sont rien d'autre que la traduction sonore du message visuel ; loin d'être une solution de facilité, cette redondance est volontaire, destinée à renforcer l'émotion. Mais, de manière générale, John Williams sait très habilement éviter le piège de la musique figurative, en opposant aux images des thèmes musicaux qui n'en constituent pas un pléonasme, mais plutôt un contrepoint. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler de la musique-matériau, qui ouvre de riches perspectives. À l'instar de Bernard Herrmann, John Williams est un des rares compositeurs de cinéma à savoir s'affranchir de la contrainte de l'image et à créer une musique dont le pouvoir émotif et suggestif influe sur la dynamique générale du film. John Williams a su faire accepter par George Lucas l'idée d'une essence rythmique musicale autonome au sein de ses films, parfois très éloignée de celle de l'action. En ce sens, il rejoint une conception qui était celle du muet et du début du parlant : la musique comme rythme porteur, organisateur, « engendreur ».

En considérant les sons, quelle que soit leur origine, selon leur musicalité, John Williams a redonné à la musique de film sa fonction lyrique. Rares sont aujourd'hui les compositeurs capables de déterminer aussi bien que lui les intensités, les timbres et les rythmes d'un thème musical en fonction des dialogues, du volume sonore et de la nature des bruits. La collaboration Lucas-Williams constitue un exemple unique d'admiration réciproque dans l'histoire du cinéma (les relations entre Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann étaient le plus souvent conflictuelles). Lucas fait fréquemment écouter le montage son, le bruitage et les dialogues à son compositeur. Et il lui est arrivé à plusieurs reprises, fait rarissime, d'adapter son montage image et sonore en fonction de la musique. Cette osmose est telle que l'ensemble de la bande sonore

Copyrighted material

va exceller, dans les années 1990, dans les rôles de ténor dramatique wagnériens et straussiens : il aborde Lohengrin, Walther von Stolzing (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*), Erik (*Le Vaisseau fantôme*), Tristan et Parsifal, l'Empereur (*La Femme sans ombre*). Gösta Winbergh meurt le 18 mars 2002, à Vienne.

E.U.

Copyrighted material

jettent alors un regard méprisant, le tient à l'écart du cercle très fermé des guitaristes reconnus. Il reviendra à la musique de film en 1961 avec la partition de *La Fille aux yeux d'or* de Jean-Gabriel Albicocco. Mais il attendra longtemps pour être reconnu par ses pairs. Pourtant, le public salue comme un véritable événement son enregistrement du *Concierto de Aranjuez* (1955), le premier consacré à cette œuvre. Narciso Yepes développe une importante carrière de concertiste dans le monde entier : en 1957, il effectue sa première tournée en Amérique latine ; en 1960, il fait ses débuts au Japon, en 1964 aux États-Unis. Pour élargir son répertoire, il se tourne vers les compositeurs contemporains qui écrivent pour lui : Maurice Ohana (*Tiento*, 1961 ; *Concerto pour guitare*, 1962), Federico Moreno-Torroba (*Hommage à la Séguédille*), Salvador Bacarisse (*Concertino pour guitare*, 1957), Lleonard Balada (*Suite n° 1*, 1965 ; *Concerto pour guitare*, 1967 ; *Sinfonia concertante pour guitare et orchestre*, 1987), Ernesto Halffter (*Symphonie concertante*), Jean Françaix (*Concerto pour guitare*, 1984), Leo Brouwer, Antonio Ruiz-Pipó.

Il met au point en 1964 une guitare à dix cordes, que fabriquent pour lui José Ramirez puis Ignacio Fleta et Paulino Barnabé. Plus puissante que la guitare traditionnelle à six cordes et mieux adaptée aux grandes salles de concerts modernes, elle offre, avec ses quatre cordes graves supplémentaires (*do*, *si* bémol, *la* bémol, *sol* bémol), une tessiture plus large qui donne des basses profondes aux accords et permet de reconstituer l'éventail des tessitures des instruments anciens (luth, vihuelas) sans transcription. « On peut comparer, dit-il, cette nouvelle guitare à un piano sans pédale qui brusquement en aurait acquis une. Vous voyez toutes les possibilités de jeu et l'enrichissement sonore que cela entraîne. »

Copyrighted material

Table des matières

ABBADO claudio (1933-)
ABRAVANEL maurice (1903-1993)
ACCARDO salvatore (1941-)
ADLER kurt herbert (1905-1988)
ADLER larry (1914-2001)
AHRONOVITCH yuri (1932-2002)
ALAGNA roberto (1963-)
ALARIE pierrette (1921-2011)
ALBAN BERG quatuor
ALBANI emma (1847-1930)
ALBONI marietta (1826-1894)
AMADEUS quatuor
AMARA lucine (1927-)
ANDA géza (1921-1976)
ANDRÉ maurice (1933-2012)
ANDSNES leif ove (1970-)
ANSERMET ernest (1883-1969)
ARGERICH martha (1941-)
ARKHIPOVA irina (1925-2010)
ARRAU claudio (1903-1991)
ASHKENAZY vladimir (1937-)
AUGÉR arleen (1939-1993)
BACKHAUS wilhelm (1884-1969)
BAKER janet (1933-)
BARBIROLLI john (1899-1970)
BARBIZET pierre (1922-1990)
BARCHAÏ rudolf (1924-2010)
BARENBOIM daniel (1942-)
BARTOLI cecilia (1966-)
BATTLE kathleen (1948-)
BAUMGARTNER rudolf (1917-2002)
BEECHAM thomas (1879-1961)
BEHRENS hildegard (1937-2009)
BEINUM eduard van (1901-1959)
BERBERIAN cathy (1925-1983)
BERGANZA teresa (1935-)
BERGER erna (1900-1990)
BERGONZI carlo (1924-)

Copyrighted material

BERIOT charles de (1802-1870)
BERMAN lazar (1930-2005)
BERRIAU simone (1896-1984)
BERRY walter (1929-2000)
BERTON liliane (1924-2009)
BJÖRLING jussi (1911-1960)
BLANC ernest (1923-2010)
BOGIANCKINO massimo (1922-2009)
BÖHM karl (1894-1981)
BOLÉT jorge (1914-1990)
BORDONI faustina (1697-1781)
BORG kim (1919-2000)
BOSKOVSKY willi (1909-1991)
BOUKOFF youri (1923-2006)
BOULT adrian (1889-1983)
BOUR ernest (1913-2001)
BOWMAN james (1941-)
BRĂILOIU constantin (1893-1958)
BRAÏLOVSKI alexandre (1896-1976)
BRENDEL alfred (1931-)
BRUCK charles (1911-1995)
BRUSCANTINI sesto (1919-2003)
BÜLOW hans von (1830-1894)
BUMBRY grace (1937-)
BUSCH adolf (1891-1952)
BUTT clara (1872-1936)
CABALLÉ montserrat (1933-)
CALLAS maria (1923-1977)
CALVÉ emma (1858-1942)
CALVET joseph 1897-1984
CARUSO enrico (1873-1921)
CASADESUS robert (1899-1972)
CASALS pablo (1876-1973)
CELIBIDACHE sergiù (1912-1996)
CHALIAPINE fiodor (1873-1938)
CHERKASSKY shura (1909-1995)
CHICAGO orchestre symphonique de
CHRISTIE william (1944-)
CHRISTOFF boris (1914-1993)
CLEVELAND orchestre de
CLIDAT france (1932-2012)
COCHEREAU pierre (1924-1984)
COMDEN betty (1917-2006)

Copyrighted material

CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM orchestre du
CORELLI franco (1921-2003)
CORENA fernando (1916-1984)
CORTOT alfred (1877-1962)
COSSUTTA carlo (1932-2000)
CRESPIN régine (1927-2007)
CUÉNOD hugues (1902-2010)
CURCIO maria (1918 ou 1919-2009)
CURZON clifford (1907-1982)
CZIFFRA georges (1921-1994)
DANCO suzanne (1911-2000)
DARRÉ jeanne-marie (1905-1999)
DAVIS colin rex (1927-2013)
DEL MONACO mario (1915-1982)
DELLA CASA lisa (1919-2012)
DELLER alfred (1912-1979)
DENS michel (1911-2000)
DERMOTA anton (1910-1989)
DERVAUX pierre (1917-1992)
DESSAY natalie (1965-)
DESTINN emmy (1878-1930)
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
DI STEFANO giuseppe (1921-2008)
DOMINGO plácido (1941-)
DORATI antal (1906-1988)
DOWNES edward (1924-2009)
DU PRÉ jacqueline (1945-1987)
DUPRÉ marcel (1886-1971)
DUPREZ gilbert (1806-1896)
EAMES emma (1865-1952)
EDELMANN otto (1917-2003)
ENGERER brigitte (1952-2012)
ENTWISTLE john (1944-2002)
ERLIH devy (1928-2012)
ERTEGUN ahmet (1923-2006)
EVERDING august (1928-1999)
FARRAR geraldine (1882-1967)
FARRELL eileen (1920-2002)
FERENCSIK jános (1907-1984)
FERRARA franco (1911-1985)
FERRAS christian (1933-1982)
FERRIER kathleen (1912-1953)
FEUERMANN emanuel (1902-1942)

Copyrighted material

FIGUERAS montserrat (1942-2011)
FIRKUŠNÝ rudolf (1912-1994)
FISCHER edwin (1886-1960)
FISCHER-DIESKAU dietrich (1925-2012)
FLAGSTAD kirsten (1895-1962)
FLEMING renée (1959-)
FOLDES andor (1913-1992)
FOURNET jean (1913-2008)
FOURNIER pierre (1906-1986)
FRAH rakoto (1920 ou 1925-2001)
FRANCESCATTI zino (1902-1991)
FRANCFORT orchestre radio-symphonique de
FRANÇOIS jacqueline (1922-2009)
FRANÇOIS samson (1924-1970)
FRENI mirella (1935-)
FURTWÄNGLER wilhelm (1886-1954)
GALAMIAN ivan alexander (1902-1981)
GALIMIR felix (1910-1999)
GALLI-CURCI amelita (1882-1963)
GARCÍA manuel patricio rodríguez (1805-1906)
GARCÍA NAVARRO luis antonio (1941-2001)
GARDELLI lamberto (1915-1998)
GARDEN mary (1874-1967)
GAZZELLONI severino (1919-1992)
GENCER leyla (1928-2008)
GENDRON maurice (1920-1990)
GERGIEV valery (1953-)
GERLIN ruggero (1899-1983)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG orchestre du
GHEORGHIU angela (1965-)
GHIAUROV nicolai (1929-2004)
GIESEKING walter wilhelm (1895-1956)
GIGLI beniamino (1890-1957)
GIULINI carlo maria (1914-2005)
GLOSSOP peter (1928-2008)
GOBBI tito (1913-1984)
GOLDBERG szymon (1909-1993)
GOLDSCHMIDT berthold (1903-1996)
GOLTZ christel (1912-2008)
GORR rita (1926-2012)
GOULD glenn (1932-1982)
GREINDL josef (1912-1993)
GRISI giulia (1811-1869)

Copyrighted material

GRUMIAUX arthur (1921-1986)
GRÜMMER elisabeth (1911-1986)
GUILELS emil (1916-1985)
GÜRZENICH DE COLOGNE orchestre philharmonique du
HAAS monique (1909-1987)
HAEFLIGER ernst (1919-2007)
HAÏM emmanuelle (1962-)
HARNONCOURT nikolaus (1929-)
HASKIL clara (1895-1960)
HAYES isaac (1942-2008)
HEIFETZ jascha (1899-1987)
HELFFER claude (1922-2004)
HERREWEGHE philippe (1947-)
HICKOX richard (1948-2008)
HODES art (1904?-1993)
HOFMANN peter (1944-2010)
HOLLIGER heinz (1939-)
HORNE lena (1917-2010)
HORNE marilyn (1929-)
HOROWITZ vladimir (1904-1989)
HORSZOWSKI mieczyslaw (1892-1993)
HOTTER hans (1909-2003)
HUNT lorraine (1954-2006)
IVOGÜN maria (1891-1987)
JACOBS rené (1946-)
JANIGRO antonio (1918-1989)
JANOWITZ gundula (1937-)
JANSEN jacques (1913-2002)
JARRY gérard (1936-2004)
JOACHIM irène (1913-2001)
JOCHUM eugen (1902-1987)
JORDAN armin (1932-2006)
JOY geneviève (1919-2009)
JURINAC sena (1921-2011)
KAGAN oleg (1946-1990)
KARAJAN herbert von (1908-1989)
KATCHEN julius (1926-1969)
KEMPFF wilhelm (1895-1991)
KHRENNIKOV tikhon (1913-2007)
KIPNIS alexander (1891-1978)
KIRKPATRICK ralph (1911-1984)
KLEIBER carlos (1930-2004)
KLEMPERER otto (1885-1973)

Copyrighted material

KNAPPERTSBUSCH hans (1888-1965)
KOGAN leonid (1924-1982)
KONDRACHINE kyril (1914-1981)
KÖTH erika (1927-1989)
KRASNER louis (1903-1995)
KRAUS alfredo (1927-1999)
KRAUS lili (1905-1986)
KREISLER fritz (1875-1962)
KREMER gidon (1947-)
KRUYSEN bernard (1933-2000)
KUBELÍK rafael (1914-1996)
LAGOYA alexandre (1929-1999)
LANCELOT jacques (1920-2009)
LANDOWSKA wanda (1879-1959)
LANG LANG (1982-)
LANGRIDGE philip (1939-2010)
LARROCHA alicia de (1923-2009)
LASKINE lily (1893-1988)
LAURI-VOLPI giacomo (1892-1979)
LEFÉBURE yvonne (1898-1986)
LEHMANN lilli (1848-1929)
LEHMANN lotte (1888-1977)
LEIDER frida (1888-1975)
LEINSDORF erich (1912-1993)
LEMECHEV sergei (1902-1977)
LEMNITZ tiana (1897-1994)
LENYA lotte (1899-1981)
LEONHARDT gustav (1928-2012)
LERNER alan jay (1918-1986)
LIPATTI dinu (1913-1950)
LONDON george (1919-1985)
LONDRES orchestre symphonique de
LONG marguerite (1874-1966)
LORENGAR pilar (1921-1996)
LORENZ max (1901-1975)
LORIOD jeanne (1928-2001)
LORIOD yvonne (1924-2010)
LOS ANGELES victoria de (1923-2005)
LOTT felicity (1947-)
LUBIN germaine (1890-1979)
LUDWIG christa (1924-)
MA yo-yo (1955-)
MAAG peter (1929-2001)

Copyrighted material

NEW YORK orchestre philharmonique de
NEWMAN alfred (1900-1970)
NIELSEN inga (1946-2008)
NIKISCH arthur (1855-1922)
NILSSON birgit (1918-2005)
NISSEL siegmund walter (1922-2008)
NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG orchestre symphonique du
NORMAN jessye (1945-)
NOURRIT adolphe (1802-1839)
OÏSTRAKH david (1908-1974)
OLIVERO magda (1910-)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
ORMANDY eugene (1899-1985)
OTTER anne sofie von (1955-)
OUBRADOUS fernand (1903-1986)
OZAWA seiji (1935-)
PADEREWSKI ignacy jan (1860-1941)
PAGANINI niccolò (1782-1840)
PARAY paul (1886-1979)
PARSONS geoffrey (1929-1995)
PATTI adelina (1843-1919)
PATZAK julius (1898-1974)
PAVAROTTI luciano (1935-2007)
PEARS peter (1910-1986)
PERAHIA murray (1947-)
PERLEMUTER vlado (1904-2002)
PERLMAN itzhak (1945-)
PHILADELPHIE orchestre de
PHILHARMONIA ORCHESTRA
PHILHARMONIE TCHÈQUE orchestre de la
PIATIGORSKY gregor (1903-1976)
PIERLOT pierre (1921-2007)
PINZA ezio (1892-1957)
POLLINI maurizio (1942-)
PONS lily (1898-1976)
PONSELLE rosa (1897-1981)
POPP lucia (1939-1993)
POULET gaston (1892-1974)
PRESTI ida (1924-1967)
PRÊTRE georges (1924-)
PREY hermann (1929-1998)
PRICE leontyne (1927-)

Copyrighted material

PRICE margaret (1941-2011)
PRIMROSE william (1903-1982)
RACHMANINOV sergueï vassilievitch (1873-1943)
RADIO BAVAROISE orchestre symphonique de la
RAIMONDI gianni (1923-2008)
RAMPAL jean-pierre (1922-2000)
RATTLE simon (1955-)
REBROFF ivan (1931-2008)
REINER fritz (1888-1963)
REIZEN mark (1895-1992)
RETHBERG elisabeth (1894-1976)
REVOIL fanely (1906-1999)
RICCI ruggiero (1918-)
RICHTER karl (1926-1981)
RICHTER sviatoslav (1915-1997)
RIDDERBUSCH karl (1932-1997)
RIMITTI cheikha (1923 env.-2006)
ROSE leonard (1918-1984)
ROSS scott (1951-1989)
ROSTROPOVITCH mstislav (1927-2007)
ROSVAENGE helge (1897-1972)
ROTHENBERGER anneliese (1924 ?-2010)
RUBINI giovanni battista (1794-1854)
RUBINSTEIN anton (1829-1894)
RUBINSTEIN arthur (1887-1982)
RYSANEK leonie (1926-1998)
SACHER paul (1906-1999)
SANCAN pierre (1916-2008)
SANDERLING kurt (1912-2011)
SÁNDOR györgy (1912-2005)
SARASATE pablo de (1844-1908)
SAVALL jordi (1941-)
SCHAEFFNER andré (1895-1980)
SCHIC anna stella (1922-2009)
SCHIDLOF peter (1922-1987)
SCHIPA tito (1888-1965)
SCHNABEL artur (1882-1951)
SCHNEIDER alexander (1908-1993)
SCHNEIDERHAN wolfgang (1915-2002)
SCHNORR VON CAROLSFELD ludwig (1836-1865)
SCHORR friedrich (1888-1953)
SCHRÖDER-DEVRIENT wilhelmine (1804-1860)
SCHUMANN elisabeth (1888-1952)

Copyrighted material

TAUBER richard (1891-1948)
TE KANAWA kiri (1944-)
TEBALDI renata (1922-2004)
TETRAZZINI luisa (1871-1940)
TEYTE maggie (1888-1976)
THIBAUD jacques (1880-1953)
THILL georges (1897-1984)
THOMAS jess (1927-1993)
TIBBETT lawrence (1896-1960)
TORTELIER paul (1914-1990)
TOSCANINI arturo (1867-1957)
TRAMPLER walter (1915-1997)
TRAUBEL helen (1899-1972)
TROUARD raymond (1916-2008)
TROYANOS tatiana (1938-1993)
TUCKER richard (1913-1975)
TURECK rosalyn (1914-2003)
URSULEAC viorica (1894-1985)
VANZO alain (1928-2002)
VARGA tibor (1921-2003)
VARNAY astrid (1918-2006)
VÉGH sándor (1912-1997)
VERRETT shirley (1931-2010)
VEYRON-LACROIX robert (1922-1991)
VIARDOT pauline (1821-1910)
VICHNIEVSKAIA galina (1926-2012)
VICKERS jon (1926-)
VIENNE orchestre philharmonique de
VIENNE orchestre symphonique de
VINAY ramón (1912-1996)
VÖLKER franz (1899-1965)
WAECHTER eberhard (1929-1992)
WALCHA helmut (1907-1991)
WALTER bruno (1876-1962)
WAND günter (1912-2002)
WARFIELD william caesar (1920-2002)
WAXMAN franz (1906-1967)
WEISSENBERG alexis (1929-2012)
WELITSCH ljuba (1913-1996)
WILLIAMS john (1932-)
WINBERGH gösta (1943-2002)
WINDGASSEN wolfgang (1914-1974)
YEPES narciso (1927-1997)

Copyrighted material

ZABALETA nicanor (1907-1993)
ZUKERMAN pinchas (1948-)

Copyrighted material

Pierre-Paul LACAS
psychanalyste, membre de la Société de psychanalyse freudienne, musicologue, président de l'Association française de défense de l'orgue ancien

Oruno D. LARA
professeur d'histoire, directeur du Centre de recherches Caraïbes-Amériques

Robert de LAROCHE
journaliste à Radio-Monte-Carlo

Annette LASALLE-LEDUC
critique d'art

Elizabeth LASKEY
correctrice

André LISCHKE
docteur en musicologie, maître de conférences à l'université d'Évry

Eugène LLEDO
compositeur, auteur, musicologue et designer sonore

Jean-Luc MACIA
rédacteur en chef à *La Croix*

Denis MORRIER
professeur d'analyse et de culture musicale à l'École nationale de musique de Montbéliard et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Alain PÂRIS
chef d'orchestre, musicologue, producteur à Radio-France

Michel PAROUTY
journaliste

Claude SAMUEL
critique musical au *Point* et au *Matin*, directeur du centre Acanthes, Paris

Melinda C. SHEPHERD
auteur

Harry SUMRALL
éditeur de musique classique chez Gracenote

André TUBEUF
agrégé de l'Université, ancien élève de l'École normale supérieure

Marc VIGNAL
musicologue, journaliste

Jean ZIEGLER
critique musical

Copyrighted material

Index

Comment utiliser l'index

L’index permet d’effectuer une recherche précise dans l’ensemble des articles de l’ouvrage et d’y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l’entrée est précédée d’une puce, cela signifie qu’il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l’endroit pertinent de l’article.

Copyrighted material

• AUGÉR ARLEEN (1939-1993)

AUTANT EN EMPORTE LE VENT, Victor Fleming

STEINER MAX (1888-1971)

AUTHENTICITÉ DANS L'ART

CHRISTIE WILLIAM (1944-)

AUTRICHIENNE MUSIQUE

ADLER KURT HERBERT (1905-1988)
ALBAN BERG QUATUOR
BOSKOVSKY WILLI (1909-1991)
BRENDEL ALFRED (1931-)
GALIMIR FELIX (1910-1999)
LEINSDORF ERICH (1912-1993)
POPP LUCIA (1939-1993)

Copyrighted material

Copyrighted material

VINAY RAMÓN (1912-1996)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

BASSE, *voix*

BERRY WALTER (1929-2000)
BORG KIM (1919-2000)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHRISTOFF BORIS (1914-1993)
CORENA FERNANDO (1916-1984)
GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
PINZA EZIO (1892-1957)
REBROFF IVAN (1931-2008)
REIZEN MARK (1895-1992)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

BATTLE KATHLEEN (1948-)

• BATTLE KATHLEEN (1948-)

BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)

• BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)

BAYREUTH

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
EVERDING AUGUST (1928-1999)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
HOFMANN PETER (1944-2010)
MÖDL MARTHA (1912-2001)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
STEIN HORST (1928-2008)
STEWART THOMAS (1928-2006)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
THOMAS JESS (1927-1993)
WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)

BEECHAM THOMAS (1879-1961)

• BEECHAM THOMAS (1879-1961)

BEETHOVEN LUDWIG VAN (1770-1827)

ARRAU CLAUDIO (1903-1991)
BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
BARENBOIM DANIEL (1942-)
BRENDEL ALFRED (1931-)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
KEMPFF WILHELM (1895-1991)
MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)

• BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)

Copyrighted material

BÜLOW HANS VON (1830-1894)

• BÜLOW HANS VON (1830-1894)

BUMBRY GRACE (1937-)

• BUMBRY GRACE (1937-)

BUSCH ADOLF (1891-1952)

• BUSCH ADOLF (1891-1952)

SERKIN RUDOLF (1903-1991)

BUSONI FERRUCCIO (1866-1924)

SZIGETI JOSEPH (1892-1973)

BUSSER HENRI (1872-1973)

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)

BUTT CLARA (1872-1936)

• BUTT CLARA (1872-1936)

Copyrighted material

Copyrighted material

ARGERICH MARTHA (1941-)
CALVET JOSEPH 1897-1984
GOLDBERG SZYMON (1909-1993)
HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)
KREMER GIDON (1947-)
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)
MÜNCHINGER KARL (1915-1990)
NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
PERAHIA MURRAY (1947-)
SCHIDLOF PETER (1922-1987)
SCHNEIDER ALEXANDER (1908-1993)
VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

CHANSON

FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)
HAYES ISAAC (1942-2008)
RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)

CHANSON FRANÇAISE

FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)

CHANT

ALAGNA ROBERTO (1963-)
ALARIE PIERRETTE (1921-2011)
ALBANI EMMA (1847-1930)
ALBONI MARIETTA (1826-1894)
AMARA LUCINE (1927-)
ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)
AUGÉR ARLEEN (1939-1993)
BARTOLI CECILIA (1966-)
BATTLE KATHLEEN (1948-)
BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)
BERBERIAN CATHY (1925-1983)
BERGANZA TERESA (1935-)
BERGER ERNA (1900-1990)
BERGONZI CARLO (1924-)
BERRY WALTER (1929-2000)
BERTON LILIANE (1924-2009)
BJÖRLING JUSSI (1911-1960)
BLANC ERNEST (1923-2010)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)
BORG KIM (1919-2000)
BOWMAN JAMES (1941-)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
BUMBRY GRACE (1937-)
BUTT CLARA (1872-1936)
CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)
CALLAS MARIA (1923-1977)
CALVÉ EMMA (1858-1942)
CARUSO ENRICO (1873-1921)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHRISTOFF BORIS (1914-1993)

Copyrighted material

CORELLI FRANCO (1921-2003)
CORENA FERNANDO (1916-1984)
COSSUTTA CARLO (1932-2000)
CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
CUÉNOD HUGUES (1902-2010)
DANCO SUZANNE (1911-2000)
DEL MONACO MARIO (1915-1982)
DELLA CASA LISA (1919-2012)
DELLER ALFRED (1912-1979)
DENS MICHEL (1911-2000)
DERMOTA ANTON (1910-1989)
DESSAY NATALIE (1965-)
DESTINN EMMY (1878-1930)
DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
EAMES EMMA (1865-1952)
EDELMANN OTTO (1917-2003)
FARRAR GERALDINE (1882-1967)
FARRELL EILEEN (1920-2002)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
FLEMING RENÉE (1959-)
FRENI MIRELLA (1935-)
GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)
GARCÍA MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ (1805-1906)
GARDEN MARY (1874-1967)
GENCER LEYLA (1928-2008)
GHEORGHIU ANGELA (1965-)
GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)
GIGLI BENIAMINO (1890-1957)
GLOSSOP PETER (1928-2008)
GOBBI TITO (1913-1984)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GORR RITA (1926-2012)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
GRISI GIULIA (1811-1869)
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
HAEFLIGER ERNST (1919-2007)
HOFMANN PETER (1944-2010)
HORNE LENA (1917-2010)
HORNE MARILYN (1929-)
HOTTER HANS (1909-2003)
HUNT LORRAINE (1954-2006)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JACOBS RENÉ (1946-)
JANOWITZ GUNDULA (1937-)
JANSEN JACQUES (1913-2002)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
JURINAC SENA (1921-2011)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)

Copyrighted material

KRAUS ALFREDO (1927-1999)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)
LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)
LEHMANN LILLI (1848-1929)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LEMECHEV SERGEI (1902-1977)
LEMNITZ TIANA (1897-1994)
LONDON GEORGE (1919-1985)
LORENGAR PILAR (1921-1996)
LORENZ MAX (1901-1975)
LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)
LOTT FELICITY (1947-)
LUBIN GERMAINE (1890-1979)
LUDWIG CHRISTA (1924-)
MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
MARTINELLI GIOVANNI (1885-1969)
MAURANE CAMILLE (1911-2010)
MAUREL VICTOR (1848-1923)
MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)
MICHEAU JANINE (1914-1976)
MILANOV ZINKA (1906-1989)
MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)
MONK MEREDITH (1942-)
MOORE GRACE (1898-1947)
McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)
MÖDL MARTHA (1912-2001)
NELEPP GEORGI (1904-1957)
NIELSEN INGA (1946-2008)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
NORMAN JESSYE (1945-)
NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
OLIVERO MAGDA (1910-)
OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)
PATTI ADELINA (1843-1919)
PATZAK JULIUS (1898-1974)
PAVAROTTI LUCIANO (1935-2007)
PEARS PETER (1910-1986)
PINZA EZIO (1892-1957)
PONS LILY (1898-1976)
PONSELLE ROSA (1897-1981)
POPP LUCIA (1939-1993)
PREY HERMANN (1929-1998)
PRICE LEONTYNE (1927-)
PRICE MARGARET (1941-2011)
RAIMONDI GIANNI (1923-2008)
REBROFF IVAN (1931-2008)
REIZEN MARK (1895-1992)
RETHBERG ELISABETH (1894-1976)
REVOIL FANELY (1906-1999)
RIDDERBUSCH KARL (1932-1997)

Copyrighted material

CHAPELLE, *musique*

STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

CHARPENTIER MARC ANTOINE (1643-1704)

CHRISTIE WILLIAM (1944-)

CHEF D'ORCHESTRE

ABBADO CLAUDIO (1933-)
ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)
ADLER KURT HERBERT (1905-1988)
AHRONOVITCH YURI (1932-2002)
ANSERMET ERNEST (1883-1969)
ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)
BARBIROLLI JOHN (1899-1970)
BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)
BARENBOIM DANIEL (1942-)
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
BEECHAM THOMAS (1879-1961)
BEINUM EDUARD VAN (1901-1959)
BOUR ERNEST (1913-2001)
BRUCK CHARLES (1911-1995)
BÖHM KARL (1894-1981)
BÜLOW HANS VON (1830-1894)
CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
DAVIS COLIN REX (1927-2013)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
DORATI ANTAL (1906-1988)
DOWNES EDWARD (1924-2009)
ERLIH DEVY (1928-2012)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FOURNET JEAN (1913-2008)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GARCÍA NAVARRO LUIS ANTONIO (1941-2001)
GARDELLI LAMBERTO (1915-1998)
GERGIEV VALERY (1953-)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
HAÏM EMMANUELLE (1962-)
HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)
HICKOX RICHARD (1948-2008)
JACOBS RENÉ (1946-)
JOCHUM EUGEN (1902-1987)
JORDAN ARMIN (1932-2006)
KARAJAN HERBERT VON (1908-1989)
KLEIBER CARLOS (1930-2004)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)
KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)
LEINSDORF ERICH (1912-1993)
MAAG PETER (1929-2001)
MAAZEL LORIN (1930-)
MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

Copyrighted material

MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)
MRAVINSKI EVGENI (1903-1988)
MUTI RICCARDO (1941-)
MÜNCH CHARLES (1891-1968)
MÜNCHINGER KARL (1915-1990)
NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)
NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
ORMANDY EUGENE (1899-1985)
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
OZAWA SEIJI (1935-)
PARAY PAUL (1886-1979)
PERAHIA MURRAY (1947-)
PERLMAN ITZHAK (1945-)
POULET GASTON (1892-1974)
PRÊTRE GEORGES (1924-)
RATTLE SIMON (1955-)
REINER FRITZ (1888-1963)
RICHTER KARL (1926-1981)
SACHER PAUL (1906-1999)
SANDERLING KURT (1912-2011)
SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)
SOLTI GEORG (1912-1997)
STEIN HORST (1928-2008)
STOKOWSKI LEOPOLD (1882-1977)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WAND GÜNTER (1912-2002)
WILLIAMS JOHN (1932-)
ZUKERMAN PINCHAS (1948-)

CHERKASSKY SHURA (1909-1995)

• CHERKASSKY SHURA (1909-1995)

CHICAGO

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

• CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)
REINER FRITZ (1888-1963)
SOLTI GEORG (1912-1997)

CHOPIN FRÉDÉRIC (1810-1849)

BRAÏLOVSKI ALEXANDRE (1896-1976)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

CHORALE MUSIQUE

HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)
HICKOX RICHARD (1948-2008)

Copyrighted material

COMÉDIE MUSICALE, *cinéma*

LERNER ALAN JAY (1918-1986)

COMPOSITION MUSICALE

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GOULD GLENN (1932-1982)
HOLLIGER HEINZ (1939-)
KRASNER LOUIS (1903-1995)
SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)
STEINER MAX (1888-1971)
WAXMAN FRANZ (1906-1967)

CONCERT

BEECHAM THOMAS (1879-1961)
BJÖRLING JUSSI (1911-1960)
CHERKASSKY SHURA (1909-1995)
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
PHILADELPHIE ORCHESTRE DE
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU

• CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
BEINUM EDUARD VAN (1901-1959)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)

CONCERTO

KRASNER LOUIS (1903-1995)

CONTRALTO

ALBONI MARIETTA (1826-1894)
BUTT CLARA (1872-1936)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
HORNE MARILYN (1929-)
SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)

CORELLI FRANCO (1921-2003)

• CORELLI FRANCO (1921-2003)

CORENA FERNANDO (1916-1984)

• CORENA FERNANDO (1916-1984)

CORTOT ALFRED (1877-1962)

• CORTOT ALFRED (1877-1962)
HASKIL CLARA (1895-1960)
LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)

Copyrighted material

Copyrighted material

DESTINN EMMY (1878-1930)
• DESTINN EMMY (1878-1930)

DEUTSCHE OPER, *Berlin*
STAATSOPER DE BERLIN

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
• DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

DIAGHILEV SERGE DE (1872-1929)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)

DISNEY WALT (1901-1966)
STOKOWSKI LEOPOLD (1882-1977)

DISQUE
CARUSO ENRICO (1873-1921)
ERTEGUN AHMET (1923-2006)
FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)
PHILHARMONIA ORCHESTRA
WALCHA HELMUT (1907-1991)

DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)
• DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)

DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
• DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

DONIZETTI GAETANO (1797-1848)
NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
PONS LILY (1898-1976)
RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)
SUTHERLAND JOAN (1926-2010)
TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)

DORATI ANTAL (1906-1988)
• DORATI ANTAL (1906-1988)

DOWNES EDWARD (1924-2009)
• DOWNES EDWARD (1924-2009)

DRESDE
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

DROITS DE L'HOMME
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

DU PRÉ JACQUELINE (1945-1987)
• DU PRÉ JACQUELINE (1945-1987)
BARENBOIM DANIEL (1942-)

DUPRÉ MARCEL (1886-1971)
• DUPRÉ MARCEL (1886-1971)

Copyrighted material

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)

DUPREZ GILBERT (1806-1896)

• DUPREZ GILBERT (1806-1896)

DUTILLEUX HENRI (1916-2013)

JOY GENEVIÈVE (1919-2009)

DVORÁK ANTONIN (1841-1904)

SUK JOSEF (1874-1935)

Copyrighted material

Copyrighted material

E

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W Y Z •

EAMES EMMA (1865-1952)
- EAMES EMMA (1865-1952)

EDELMANN OTTO (1917-2003)
- EDELMANN OTTO (1917-2003)

ÉDITION MUSICALE
GERLIN RUGGERO (1899-1983)
KIRKPATRICK RALPH (1911-1984)
MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

ÉLECTRONIQUE MUSIQUE
LORIOD JEANNE (1928-2001)

ENESCO GEORGES (1881-1955)
LIPATTI DINU (1913-1950)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

ENGERER BRIGITTE (1952-2012)
- ENGERER BRIGITTE (1952-2012)

ENREGISTREMENT
BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
GOULD GLENN (1932-1982)

ENSEIGNEMENT MUSICAL
BARBIZET PIERRE (1922-1990)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
LONG MARGUERITE (1874-1966)
LORIOD YVONNE (1924-2010)
MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)
SANCAN PIERRE (1916-2008)

ENTWISTLE JOHN (1944-2002)
- ENTWISTLE JOHN (1944-2002)

Copyrighted material

Copyrighted material

FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
• FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)

FLEMING RENÉE (1959-)
• FLEMING RENÉE (1959-)

FLÛTE
GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)
MOYSE MARCEL (1889-1984)
RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)

FOLDES ANDOR (1913-1992)
• FOLDES ANDOR (1913-1992)

FOLKLORE, *musique*
BRĂILOIU CONSTANTIN (1893-1958)

FONDATIONS
SACHER PAUL (1906-1999)

FORD JOHN (1894-1973)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)

FOURNET JEAN (1913-2008)
• FOURNET JEAN (1913-2008)

FOURNIER PIERRE (1906-1986)
• FOURNIER PIERRE (1906-1986)

FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)
• FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

FRANÇAIS CINÉMA
BERRIAU SIMONE (1896-1984)

FRANÇAIS THÉÂTRE, *XXe et début du XXIe s.*
BERRIAU SIMONE (1896-1984)

FRANÇAISE MUSIQUE
BARBIZET PIERRE (1922-1990)
BOUR ERNEST (1913-2001)
BRUCK CHARLES (1911-1995)
CALVET JOSEPH 1897-1984
CASADESUS ROBERT (1899-1972)
CHRISTIE WILLIAM (1944-)
COCHEREAU PIERRE (1924-1984)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
DUPRÉ MARCEL (1886-1971)
ERLIH DEVY (1928-2012)
FERRAS CHRISTIAN (1933-1982)
FOURNET JEAN (1913-2008)
FOURNIER PIERRE (1906-1986)

Copyrighted material

GENDRON MAURICE (1920-1990)
GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)
JOY GENEVIÈVE (1919-2009)
LANCELOT JACQUES (1920-2009)
LASKINE LILY (1893-1988)
LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
LONG MARGUERITE (1874-1966)
LORIOD JEANNE (1928-2001)
LORIOD YVONNE (1924-2010)
MAURANE CAMILLE (1911-2010)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)
MOYSE MARCEL (1889-1984)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
PARAY PAUL (1886-1979)
PIERLOT PIERRE (1921-2007)
POULET GASTON (1892-1974)
RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)
TEYTE MAGGIE (1888-1976)
TORTELIER PAUL (1914-1990)
VEYRON-LACROIX ROBERT (1922-1991)

FRANÇAIX JEAN (1912-1997)

LANCELOT JACQUES (1920-2009)

FRANCESCATTI ZINO (1902-1991)

• FRANCESCATTI ZINO (1902-1991)
CASADESUS ROBERT (1899-1972)

FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE

• FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE

FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)

• FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)

FRANÇOIS SAMSON (1924-1970)

• FRANÇOIS SAMSON (1924-1970)

FRENI MIRELLA (1935-)

• FRENI MIRELLA (1935-)

FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)

• FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
BARENBOIM DANIEL (1942-)
CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

Copyrighted material

Copyrighted material

GRISI GIULIA (1811-1869)

• GRISI GIULIA (1811-1869)

GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)

• GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)

HASKIL CLARA (1895-1960)

GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)

• GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)

LA GUERRE DES ÉTOILES, George Lucas

WILLIAMS JOHN (1932-)

GUILELS EMIL (1916-1985)

• GUILELS EMIL (1916-1985)

GUITARE

LAGOYA ALEXANDRE (1929-1999)

PRESTI IDA (1924-1967)

SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

YEPES NARCISO (1927-1997)

GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

• GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

Copyrighted material

Copyrighted material

H

HAAS MONIQUE (1909-1987)
• HAAS MONIQUE (1909-1987)

HAEFLIGER ERNST (1919-2007)
• HAEFLIGER ERNST (1919-2007)

HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
HAÏM EMMANUELLE (1962-)

HAÏM EMMANUELLE (1962-)
• HAÏM EMMANUELLE (1962-)

HARMONICA
ADLER LARRY (1914-2001)

HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
• HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
BARTOLI CECILIA (1966-)
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

HARPE
LASKINE LILY (1893-1988)
ZABALETA NICANOR (1907-1993)

HASKIL CLARA (1895-1960)
• HASKIL CLARA (1895-1960)

HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)

HAUTBOIS
HOLLIGER HEINZ (1939-)
MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
PIERLOT PIERRE (1921-2007)

HAUTE-CONTRE
BOWMAN JAMES (1941-)
DELLER ALFRED (1912-1979)
JACOBS RENÉ (1946-)

Copyrighted material

HORNE MARILYN (1929-)

• HORNE MARILYN (1929-)

HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)

• HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)

HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)

• HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)

HOTTER HANS (1909-2003)

• HOTTER HANS (1909-2003)

HUILLET DANIÈLE (1936-2006)

LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

HUNT LORRAINE (1954-2006)

• HUNT LORRAINE (1954-2006)

Copyrighted material

Copyrighted material

STAATSOPER DE BERLIN

KOGAN LEONID (1924-1982)

• KOGAN LEONID (1924-1982)

KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)

• KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)

KÖTH ERIKA (1927-1989)

• KÖTH ERIKA (1927-1989)

KRASNER LOUIS (1903-1995)

• KRASNER LOUIS (1903-1995)

KRAUS ALFREDO (1927-1999)

• KRAUS ALFREDO (1927-1999)

KRAUS LILI (1905-1986)

• KRAUS LILI (1905-1986)

KRAUSS CLEMENS (1893-1954)

STAATSOPER DE BERLIN
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VÖLKER FRANZ (1899-1965)

KREISLER FRITZ (1875-1962)

• KREISLER FRITZ (1875-1962)

KREMER GIDON (1947-)

• KREMER GIDON (1947-)

KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

• KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

KUBELIK RAFAEL (1914-1996)

• KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA

Copyrighted material

Copyrighted material

L

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W Y Z •

LAGOYA ALEXANDRE (1929-1999)
• LAGOYA ALEXANDRE (1929-1999)
PRESTI IDA (1924-1967)

LAMOUREUX CHARLES (1834-1899)
PARAY PAUL (1886-1979)

LANCELOT JACQUES (1920-2009)
• LANCELOT JACQUES (1920-2009)

LANDOWSKA WANDA (1879-1959)
• LANDOWSKA WANDA (1879-1959)
GERLIN RUGGERO (1899-1983)

LANG LANG (1982-)
• LANG LANG (1982-)

LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)
• LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)

LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)
• LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)

LASKINE LILY (1893-1988)
• LASKINE LILY (1893-1988)

LATINO-AMÉRICAINE MUSIQUE
SCHIC ANNA STELLA (1922-2009)

LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)
• LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)

LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
• LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)

LEGGE WALTER (1906-1979)
PHILHARMONIA ORCHESTRA
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)

LEHMANN LILLI (1848-1929)

Copyrighted material

CZIFFRA GEORGES (1921-1994)

LITVAK ANATOLE (1902-1974)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)

LOEWE FREDERICK (1901-1988)
LERNER ALAN JAY (1918-1986)

LONDON GEORGE (1919-1985)
• LONDON GEORGE (1919-1985)

LONDRES
BEECHAM THOMAS (1879-1961)
LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
• LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

LONG MARGUERITE (1874-1966)
• LONG MARGUERITE (1874-1966)

LORENGAR PILAR (1921-1996)
• LORENGAR PILAR (1921-1996)

LORENZ MAX (1901-1975)
• LORENZ MAX (1901-1975)

LORIOD JEANNE (1928-2001)
• LORIOD JEANNE (1928-2001)

LORIOD YVONNE (1924-2010)
• LORIOD YVONNE (1924-2010)

LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)
• LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)

LOTT FELICITY (1947-)
• LOTT FELICITY (1947-)

LUBIN GERMAINE (1890-1979)
• LUBIN GERMAINE (1890-1979)

LUCAS GEORGE (1944-)
WILLIAMS JOHN (1932-)

LUDWIG CHRISTA (1928-)
• LUDWIG CHRISTA (1924-)

LYRISME MUSICAL
WALTER BRUNO (1876-1962)

Copyrighted material

M

MA YO-YO (1955-)
• MA YO-YO (1955-)

MAAG PETER (1919-2001)
• MAAG PETER (1929-2001)

MAAZEL LORIN (1930-2014)
• MAAZEL LORIN (1930-)
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

MACCARTHYSME
ADLER LARRY (1914-2001)

McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)
• McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)

MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
• MACKERRAS CHARLES (1925-2010)

MADAGASCAR
FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
• MAGALOFF NIKITA (1912-1992)

MAHLER GUSTAV (1860-1911)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
STAATSOPER DE VIENNE
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
WALTER BRUNO (1876-1962)

MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
• MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)

MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
• MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)

MANKIEWICZ JOSEPH LEO (1909-1993)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)

Copyrighted material

MARCHAL ANDRÉ (1894-1980)
• MARCHAL ANDRÉ (1894-1980)

MARIINSKI THÉÂTRE, *Saint-Pétersbourg*
GERGIEV VALERY (1953-)

MARKEVITCH IGOR (1912-1983)
• MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

MARTENOT ONDES
LORIOD JEANNE (1928-2001)

MARTINELLI GIOVANNI (1885-1969)
• MARTINELLI GIOVANNI (1885-1969)

MARTINON JEAN (1910-1976)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

MARTINU BOHUSLAV (1890-1959)
FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)

MASUR KURT (1927-)
• MASUR KURT (1927-)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

MATACIC LOVRO VON (1899-1985)
• MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)

MAURANE CAMILLE (1911-2010)
• MAURANE CAMILLE (1911-2010)

MAUREL VICTOR (1848-1923)
• MAUREL VICTOR (1848-1923)

MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
• MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

MÉCÉNAT
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
SACHER PAUL (1906-1999)

MELBA NELLIE (1861-1931)
• MELBA NELLIE (1861-1931)

MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)
• MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)

MÉLODIE
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)

MENDELSSOHN-BARTHOLDY FELIX (1809-1847)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

Copyrighted material

PERAHIA MURRAY (1947-)

MENGELBERG WILLEM (1871-1951)

• MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

• MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)

LORIOD JEANNE (1928-2001)
LORIOD YVONNE (1924-2010)

METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK (MET)

• METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK
BATTLE KATHLEEN (1948-)
CARUSO ENRICO (1873-1921)
CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
EAMES EMMA (1865-1952)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
KRAUS ALFREDO (1927-1999)
PRICE LEONTYNE (1927-)
STEWART THOMAS (1928-2006)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
VARNAY ASTRID (1918-2006)

MEYER MARCELLE (1897-1958)

• MEYER MARCELLE (1897-1958)

MEZZO-SOPRANO, *voix*

ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)
BAKER JANET (1933-)
BARTOLI CECILIA (1966-)
BERGANZA TERESA (1935-)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)
BUMBRY GRACE (1937-)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GORR RITA (1926-2012)
LUDWIG CHRISTA (1924-)
MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)
RYSANEK LEONIE (1926-1998)
SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)
TROYANOS TATIANA (1938-1993)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VERRETT SHIRLEY (1931-2010)
VIARDOT PAULINE (1821-1910)

MICHEAU JANINE (1914-1976)

• MICHEAU JANINE (1914-1976)

MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)

Copyrighted material

• MOYSE MARCEL (1889-1984)

MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)

BARENBOIM DANIEL (1942-)
BARTOLI CECILIA (1966-)
BERRY WALTER (1929-2000)
BOSKOVSKY WILLI (1909-1991)
BÖHM KARL (1894-1981)
DELLA CASA LISA (1919-2012)
DERMOTA ANTON (1910-1989)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)
KRAUS LILI (1905-1986)
MAAG PETER (1929-2001)
POPP LUCIA (1939-1993)
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
SIMONEAU LÉOPOLD (1916-2006)
WALTER BRUNO (1876-1962)

MRAVINSKI EVGENI (1903-1988)

• MRAVINSKI EVGENI (1903-1988)

MÜNCH CHARLES (1891-1968)

• MÜNCH CHARLES (1891-1968)
OZAWA SEIJI (1935-)

MÜNCHINGER KARL (1915-1990)

• MÜNCHINGER KARL (1915-1990)

MUSICALES TRADITIONS

FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)
FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)
SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)

MUSICOLOGIE

BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)
CHRISTIE WILLIAM (1944-)
HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)
KIRKPATRICK RALPH (1911-1984)
MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)
SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)
SLONIMSKY NICOLAS (1894-1995)

MUSIQUE CONTEMPORAINE

BOUR ERNEST (1913-2001)
BRUCK CHARLES (1911-1995)
FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)
FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE
GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)
HELFFER CLAUDE (1922-2004)
KRASNER LOUIS (1903-1995)
LORIOD JEANNE (1928-2001)

Copyrighted material

LORIOD YVONNE (1924-2010)
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
RADIO BAVAROISE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
SÜDWESTRUNDFUNK DE BADEN-BADEN ET FRIBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU

MUSIQUE DE CINÉMA

ADLER LARRY (1914-2001)
MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
SAVALL JORDI (1941-)
STEINER MAX (1888-1971)
WAXMAN FRANZ (1906-1967)
WILLIAMS JOHN (1932-)
YEPES NARCISO (1927-1997)

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XIXe siècle*

BÉRIOT CHARLES DE (1802-1870)
BÜLOW HANS VON (1830-1894)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
PAGANINI NICCOLÒ (1782-1840)
RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)
SARASATE PABLO DE (1844-1908)
SUK JOSEF (1874-1935)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
VIARDOT PAULINE (1821-1910)

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XXe et début du XXIe s.*

ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)
ADLER LARRY (1914-2001)
AHRONOVITCH YURI (1932-2002)
AMADEUS QUATUOR
ANDRÉ MAURICE (1933-2012)
ANSERMET ERNEST (1883-1969)
BARENBOIM DANIEL (1942-)
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
BEINUM EDUARD VAN (1901-1959)
BERBERIAN CATHY (1925-1983)
BOUR ERNEST (1913-2001)
BRUCK CHARLES (1911-1995)
BÖHM KARL (1894-1981)
CASADESUS ROBERT (1899-1972)
CASALS PABLO (1876-1973)
CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
CLEVELAND ORCHESTRE DE
CLIDAT FRANCE (1932-2012)
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
CORTOT ALFRED (1877-1962)
DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)
DORATI ANTAL (1906-1988)
DUPRÉ MARCEL (1886-1971)

Copyrighted material

SACHER PAUL (1906-1999)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
SCHIDLOF PETER (1922-1987)
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)
SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)
SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)
SLONIMSKY NICOLAS (1894-1995)
STEINER MAX (1888-1971)
STERN ISAAC (1920-2001)
SUK JOSEF (1874-1935)
SZIGETI JOSEPH (1892-1973)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
TRAMPLER WALTER (1915-1997)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WAXMAN FRANZ (1906-1967)
WEISSENBERG ALEXIS (1929-2012)
ZABALETA NICANOR (1907-1993)

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES

HAYES ISAAC (1942-2008)
MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

MUTI RICCARDO (1941-)

• MUTI RICCARDO (1941-)

MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)

• MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)

Copyrighted material

Copyrighted material

N

NAT YVES (1890-1956)
• NAT YVES (1890-1956)

NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)
• NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)

N.B.C. (National Broadcasting Corporation) ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
GALIMIR FELIX (1910-1999)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

NELEPP GEORGI (1904-1957)
• NELEPP GEORGI (1904-1957)

NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)
• NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)

NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
• NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA

NEVEU GINETTE (1919-1949)
• NEVEU GINETTE (1919-1949)

NEWMAN ALFRED (1900-1970)
• NEWMAN ALFRED (1900-1970)

NEW YORK
METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
• NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
MAAZEL LORIN (1930-)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

NIBELUNG L'ANNEAU DU
SOLTI GEORG (1912-1997)

Copyrighted material

NICOLAI CARL OTTO EHRENFRIED (1810-1849)

VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

NIELSEN INGA (1946-2008)

• NIELSEN INGA (1946-2008)

NIKISCH ARTHUR (1855-1922)

• NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

NILSSON BIRGIT (1918-2005)

• NILSSON BIRGIT (1918-2005)

NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)

• NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)
AMADEUS QUATUOR
SCHIDLOF PETER (1922-1987)

NOIRS AMÉRICAINS

MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
PRICE LEONTYNE (1927-)
VERRETT SHIRLEY (1931-2010)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

NONO LUIGI (1924-1990)

POLLINI MAURIZIO (1942-)

NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU

• NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU

NORMAN JESSYE (1945-)

• NORMAN JESSYE (1945-)

NOTRE-DAME, *Paris*

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)

NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)

• NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)

Copyrighted material

Copyrighted material

O

OÏSTRAKH DAVID (1908-1974)

• OÏSTRAKH DAVID (1908-1974)
KAGAN OLEG (1946-1990)

OLIVERO MAGDA (1910-2014)

• OLIVERO MAGDA (1910-)

OPÉRA

ADLER KURT HERBERT (1905-1988)
ALAGNA ROBERTO (1963-)
ALARIE PIERRETTE (1921-2011)
ALBONI MARIETTA (1826-1894)
AMARA LUCINE (1927-)
ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)
AUGÉR ARLEEN (1939-1993)
BAKER JANET (1933-)
BARTOLI CECILIA (1966-)
BATTLE KATHLEEN (1948-)
BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)
BERGANZA TERESA (1935-)
BERGER ERNA (1900-1990)
BERGONZI CARLO (1924-)
BERRY WALTER (1929-2000)
BERTON LILIANE (1924-2009)
BJÖRLING JUSSI (1911-1960)
BLANC ERNEST (1923-2010)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)
BORG KIM (1919-2000)
BOWMAN JAMES (1941-)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
BUMBRY GRACE (1937-)
CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)
CALLAS MARIA (1923-1977)
CALVÉ EMMA (1858-1942)
CARUSO ENRICO (1873-1921)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHRISTOFF BORIS (1914-1993)
CORELLI FRANCO (1921-2003)
CORENA FERNANDO (1916-1984)
COSSUTTA CARLO (1932-2000)

Copyrighted material

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
CUÉNOD HUGUES (1902-2010)
DANCO SUZANNE (1911-2000)
DEL MONACO MARIO (1915-1982)
DELLA CASA LISA (1919-2012)
DENS MICHEL (1911-2000)
DERMOTA ANTON (1910-1989)
DESSAY NATALIE (1965-)
DESTINN EMMY (1878-1930)
DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
EAMES EMMA (1865-1952)
EDELMANN OTTO (1917-2003)
EVERDING AUGUST (1928-1999)
FARRAR GERALDINE (1882-1967)
FARRELL EILEEN (1920-2002)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
FLEMING RENÉE (1959-)
FRENI MIRELLA (1935-)
GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)
GARDEN MARY (1874-1967)
GENCER LEYLA (1928-2008)
GHEORGHIU ANGELA (1965-)
GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)
GIGLI BENIAMINO (1890-1957)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
GLOSSOP PETER (1928-2008)
GOBBI TITO (1913-1984)
GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GORR RITA (1926-2012)
GRISI GIULIA (1811-1869)
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
HAEFLIGER ERNST (1919-2007)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
HOFMANN PETER (1944-2010)
HORNE MARILYN (1929-)
HOTTER HANS (1909-2003)
HUNT LORRAINE (1954-2006)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JACOBS RENÉ (1946-)
JANOWITZ GUNDULA (1937-)
JANSEN JACQUES (1913-2002)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
JURINAC SENA (1921-2011)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
KLEIBER CARLOS (1930-2004)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
KRAUS ALFREDO (1927-1999)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)
KÖTH ERIKA (1927-1989)

Copyrighted material

LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)
LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)
LEHMANN LILLI (1848-1929)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LEMECHEV SERGEI (1902-1977)
LEMNITZ TIANA (1897-1994)
LONDON GEORGE (1919-1985)
LORENGAR PILAR (1921-1996)
LORENZ MAX (1901-1975)
LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)
LOTT FELICITY (1947-)
LUBIN GERMAINE (1890-1979)
LUDWIG CHRISTA (1924-)
MAAG PETER (1929-2001)
MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
MARTINELLI GIOVANNI (1885-1969)
MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)
MAURANE CAMILLE (1911-2010)
MAUREL VICTOR (1848-1923)
MELBA NELLIE (1861-1931)
MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)
METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK
MICHEAU JANINE (1914-1976)
MILANOV ZINKA (1906-1989)
MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)
MOORE GRACE (1898-1947)
McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)
MÖDL MARTHA (1912-2001)
NELEPP GEORGI (1904-1957)
NIELSEN INGA (1946-2008)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
NORMAN JESSYE (1945-)
NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
OLIVERO MAGDA (1910-)
OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)
PATTI ADELINA (1843-1919)
PATZAK JULIUS (1898-1974)
PAVAROTTI LUCIANO (1935-2007)
PEARS PETER (1910-1986)
PINZA EZIO (1892-1957)
PONS LILY (1898-1976)
PONSELLE ROSA (1897-1981)
POPP LUCIA (1939-1993)
PREY HERMANN (1929-1998)
PRICE LEONTYNE (1927-)
PRICE MARGARET (1941-2011)
PRÊTRE GEORGES (1924-)
RAIMONDI GIANNI (1923-2008)
REBROFF IVAN (1931-2008)
REIZEN MARK (1895-1992)
RETHBERG ELISABETH (1894-1976)

Copyrighted material

RIDDERBUSCH KARL (1932-1997)
ROSVAENGE HELGE (1897-1972)
ROTHENBERGER ANNELIESE (1924 ?-2010)
RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)
RYSANEK LEONIE (1926-1998)
SCHIPA TITO (1888-1965)
SCHNORR VON CAROLSFELD LUDWIG (1836-1865)
SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)
SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)
SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)
SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)
SCOTTO RENATA (1933-)
SEEFRIED IRMGARD (1919-1988)
SILLS BEVERLY (1929-2007)
SIMONEAU LÉOPOLD (1916-2006)
SLEZAK LEO (1873-1946)
STAATSOPER DE BERLIN
STAATSOPER DE VIENNE
STEBER ELEANOR (1916-1990)
STEIN HORST (1928-2008)
STEWART THOMAS (1928-2006)
STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)
STRACCIARI RICCARDO (1875-1955)
STREICH RITA (1920-1987)
SUTHERLAND JOAN (1926-2010)
SÖDERSTRÖM ELISABETH (1927-2009)
TADDEI GIUSEPPE (1916-2010)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)
TAUBER RICHARD (1891-1948)
TE KANAWA KIRI (1944-)
TEBALDI RENATA (1922-2004)
TETRAZZINI LUISA (1871-1940)
TEYTE MAGGIE (1888-1976)
THILL GEORGES (1897-1984)
THOMAS JESS (1927-1993)
TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
TROYANOS TATIANA (1938-1993)
TUCKER RICHARD (1913-1975)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VANZO ALAIN (1928-2002)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VERRETT SHIRLEY (1931-2010)
VIARDOT PAULINE (1821-1910)
VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)
VICKERS JON (1926-)
VINAY RAMÓN (1912-1996)
VÖLKER FRANZ (1899-1965)
WAECHTER EBERHARD (1929-1992)

Copyrighted material

WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)
WELITSCH LJUBA (1913-1996)
WINBERGH GÖSTA (1943-2002)
WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)

OPÉRA BOUFFE

GREINDL JOSEF (1912-1993)

OPÉRA DE PARIS

BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)
NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
PRÊTRE GEORGES (1924-)
SOLTI GEORG (1912-1997)

OPÉRA-COMIQUE

REVOIL FANELY (1906-1999)

OPÉRETTE

REVOIL FANELY (1906-1999)

ORATORIO

BUTT CLARA (1872-1936)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

ORCHESTRE

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
CLEVELAND ORCHESTRE DE
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU
LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
PHILADELPHIE ORCHESTRE DE
PHILHARMONIA ORCHESTRA
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
POULET GASTON (1892-1974)
RADIO BAVAROISE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA
SÜDWESTRUNDFUNK DE BADEN-BADEN ET FRIBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

ORCHESTRE DIRECTION D'

ABBADO CLAUDIO (1933-)
ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)

Copyrighted material

AHRONOVITCH YURI (1932-2002)
ANSERMET ERNEST (1883-1969)
ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)
BARBIROLLI JOHN (1899-1970)
BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)
BARENBOIM DANIEL (1942-)
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
BEECHAM THOMAS (1879-1961)
BOULT ADRIAN (1889-1983)
BRUCK CHARLES (1911-1995)
BÖHM KARL (1894-1981)
BÜLOW HANS VON (1830-1894)
CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
DAVIS COLIN REX (1927-2013)
DERVAUX PIERRE (1917-1992)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
DORATI ANTAL (1906-1988)
DOWNES EDWARD (1924-2009)
ERLIH DEVY (1928-2012)
FERENCSIK JÁNOS (1907-1984)
FERRARA FRANCO (1911-1985)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FOURNET JEAN (1913-2008)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GARCÍA NAVARRO LUIS ANTONIO (1941-2001)
GERGIEV VALERY (1953-)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
HAÏM EMMANUELLE (1962-)
HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)
HICKOX RICHARD (1948-2008)
JANIGRO ANTONIO (1918-1989)
JOCHUM EUGEN (1902-1987)
JORDAN ARMIN (1932-2006)
KARAJAN HERBERT VON (1908-1989)
KLEIBER CARLOS (1930-2004)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)
KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)
KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)
LEINSDORF ERICH (1912-1993)
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)
MAAZEL LORIN (1930-)
MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
MARKEVITCH IGOR (1912-1983)
MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)
MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)

Copyrighted material

Copyrighted material

KATCHEN JULIUS (1926-1969)
KEMPFF WILHELM (1895-1991)
KRAUS LILI (1905-1986)
LANG LANG (1982-)
LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)
LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
LIPATTI DINU (1913-1950)
LONG MARGUERITE (1874-1966)
LORIOD YVONNE (1924-2010)
MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
MEYER MARCELLE (1897-1958)
MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
MOORE GERALD (1899-1987)
NAT YVES (1890-1956)
NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)
PADEREWSKI IGNACY JAN (1860-1941)
PARSONS GEOFFREY (1929-1995)
PERAHIA MURRAY (1947-)
PERLEMUTER VLADO (1904-2002)
POLLINI MAURIZIO (1942-)
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)
RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)
RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
SCHIC ANNA STELLA (1922-2009)
SCHNABEL ARTUR (1882-1951)
SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)
SERKIN RUDOLF (1903-1991)
SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)
SOLOMON SOLOMON CUTNER, dit (1902-1988)
SÁNDOR GYÖRGY (1912-2005)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)
TROUARD RAYMOND (1916-2008)
TURECK ROSALYN (1914-2003)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WEISSENBERG ALEXIS (1929-2012)

PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)

• PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)

PIERLOT PIERRE (1921-2007)

• PIERLOT PIERRE (1921-2007)

PINZA EZIO (1892-1957)

• PINZA EZIO (1892-1957)

POLLINI MAURIZIO (1942-)

• POLLINI MAURIZIO (1942-)

POLOGNE, *histoire, de 1914 à 1945*

PADEREWSKI IGNACY JAN (1860-1941)

Copyrighted material

Copyrighted material

Q

QUATUOR À CORDES

ALBAN BERG QUATUOR
AMADEUS QUATUOR
BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)
BUSCH ADOLF (1891-1952)
CALVET JOSEPH 1897-1984
GALIMIR FELIX (1910-1999)
NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)
SCHIDLOF PETER (1922-1987)
SUK JOSEF (1874-1935)
VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

Copyrighted material

REGISTRE, *musique*
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

REINECKE CARL (1824-1910)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

REINER FRITZ (1888-1963)
• REINER FRITZ (1888-1963)
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

REIZEN MARK (1895-1992)
• REIZEN MARK (1895-1992)

RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)

RÉPERTOIRE, *musique*
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

RÉPÉTITION, *musique*
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)

RETHBERG ELISABETH (1894-1976)
• RETHBERG ELISABETH (1894-1976)

REVOIL FANELY (1906-1999)
• REVOIL FANELY (1906-1999)

RICCI RUGGIERO (1918-2012)
• RICCI RUGGIERO (1918-)

RICHTER KARL (1926-1981)
• RICHTER KARL (1926-1981)

RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
• RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
GUILELS EMIL (1916-1985)
KAGAN OLEG (1946-1990)

RIDDERBUSCH KARL (1932-1997)
• RIDDERBUSCH KARL (1932-1997)

RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)
• RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)

ROBIN JACQUELINE (1917-2007)
JOY GENEVIÈVE (1919-2009)

ROCK
ENTWISTLE JOHN (1944-2002)

ROMANTIQUE MUSIQUE
BACKHAUS WILHELM (1884-1969)

Copyrighted material

BERMAN LAZAR (1930-2005)
CHERKASSKY SHURA (1909-1995)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
SCHNABEL ARTUR (1882-1951)
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

ROSE LEONARD (1918-1984)

• ROSE LEONARD (1918-1984)

ROSENTHAL MANUEL (1904-2003)

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

ROSS SCOTT (1951-1989)

• ROSS SCOTT (1951-1989)

ROSSINI GIOACCHINO (1792-1868)

ALBONI MARIETTA (1826-1894)
BARTOLI CECILIA (1966-)
HORNE MARILYN (1929-)
TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)

ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)

• ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)

ROSVAENGE HELGE (1897-1972)

• ROSVAENGE HELGE (1897-1972)

ROTHENBERGER ANNELIESE (1924 env.-2010)

• ROTHENBERGER ANNELIESE (1924 ?-2010)

ROUMAINE MUSIQUE

BRĂILOIU CONSTANTIN (1893-1958)

RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)

• RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)

RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

• RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

• RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

RUSSE MUSIQUE

BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHERKASSKY SHURA (1909-1995)
GUILELS EMIL (1916-1985)
HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)
KAGAN OLEG (1946-1990)
KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)
KOGAN LEONID (1924-1982)
KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)

Copyrighted material

LEMECHEV SERGEI (1902-1977)
MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
MILSTEIN NATHAN (1903-1992)
MRAVINSKI EVGENI (1903-1988)
NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)
OÏSTRAKH DAVID (1908-1974)
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)
RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)
RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

RYSANEK LEONIE (1926-1998)

• RYSANEK LEONIE (1926-1998)

RYTHME, *musique*

BRĂILOIU CONSTANTIN (1893-1958)

Copyrighted material

S

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W Y Z •

SACHER PAUL (1906-1999)
• SACHER PAUL (1906-1999)

SAID EDWARD W. (1935-2003)
BARENBOIM DANIEL (1942-)

SAINT-SAËNS CAMILLE (1835-1921)
DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)

SALZBOURG FESTIVAL DE
KARAJAN HERBERT VON (1908-1989)
LEHMANN LILLI (1848-1929)

SAN FRANCISCO
ADLER KURT HERBERT (1905-1988)

SANCAN PIERRE (1916-2008)
• SANCAN PIERRE (1916-2008)

SANDERLING KURT (1912-2011)
• SANDERLING KURT (1912-2011)

SÁNDOR GYÖRGY (1912-2005)
• SÁNDOR GYÖRGY (1912-2005)

SARASATE PABLO DE (1844-1908)
• SARASATE PABLO DE (1844-1908)

SARTRE JEAN-PAUL (1905-1980)
BERRIAU SIMONE (1896-1984)

SAVALL JORDI (1941-)
• SAVALL JORDI (1941-)
FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)

SCALA DE MILAN
ABBADO CLAUDIO (1933-)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
GRISI GIULIA (1811-1869)
MUTI RICCARDO (1941-)

Copyrighted material

NILSSON BIRGIT (1918-2005)
NORMAN JESSYE (1945-)
PATTI ADELINA (1843-1919)
PONS LILY (1898-1976)
POPP LUCIA (1939-1993)
PRICE LEONTYNE (1927-)
PRICE MARGARET (1941-2011)
RETHBERG ELISABETH (1894-1976)
REVOIL FANELY (1906-1999)
ROTHENBERGER ANNELIESE (1924 ?-2010)
RYSANEK LEONIE (1926-1998)
SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)
SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)
SCOTTO RENATA (1933-)
SILLS BEVERLY (1929-2007)
STADER MARIA (1911-1999)
STEBER ELEANOR (1916-1990)
STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)
STREICH RITA (1920-1987)
SUTHERLAND JOAN (1926-2010)
SÖDERSTRÖM ELISABETH (1927-2009)
TE KANAWA KIRI (1944-)
TEBALDI RENATA (1922-2004)
TETRAZZINI LUISA (1871-1940)
TEYTE MAGGIE (1888-1976)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)

SOUL MUSIC

HAYES ISAAC (1942-2008)
MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

SOUZAY GÉRARD (1918-2004)

• SOUZAY GÉRARD (1918-2004)

SPIELBERG STEVEN (1946-)

WILLIAMS JOHN (1932-)

STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

• STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

STAATSOPER DE BERLIN

• STAATSOPER DE BERLIN

STAATSOPER DE VIENNE

• STAATSOPER DE VIENNE
BERRY WALTER (1929-2000)
BÖHM KARL (1894-1981)

Copyrighted material

T

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W Y Z •

TADDEI GIUSEPPE (1916-2010)
• TADDEI GIUSEPPE (1916-2010)

TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)
• TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)

TALICH VÁCLAV (1883-1961)
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA

TALVELA MARTTI (1935-1989)
• TALVELA MARTTI (1935-1989)

TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)
• TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)

TANSMAN ALEXANDRE (1897-1986)
LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)

TÁRREGA FRANCISCO (1852-1909)
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

TAUBER RICHARD (1891-1948)
• TAUBER RICHARD (1891-1948)

TCHÈQUE MUSIQUE
FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)
KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)
NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
SUK JOSEF (1874-1935)
SUK JOSEF (1929-2011)

TE KANAWA KIRI (1944-)
• TE KANAWA KIRI (1944-)

TEBALDI RENATA (1922-2004)
• TEBALDI RENATA (1922-2004)

TÉNOR
ALAGNA ROBERTO (1963-)

Copyrighted material

Copyrighted material

CALLAS MARIA (1923-1977)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)

VOIX, *esthétique*

BARTOLI CECILIA (1966-)
BERBERIAN CATHY (1925-1983)
BJÖRLING JUSSI (1911-1960)
BOWMAN JAMES (1941-)
CARUSO ENRICO (1873-1921)
DELLER ALFRED (1912-1979)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
GARCÍA MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ (1805-1906)
JACOBS RENÉ (1946-)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
PAVAROTTI LUCIANO (1935-2007)
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)
TE KANAWA KIRI (1944-)
TEBALDI RENATA (1922-2004)
VANZO ALAIN (1928-2002)
VINAY RAMÓN (1912-1996)

VÖLKER FRANZ (1899-1965)

• VÖLKER FRANZ (1899-1965)

Copyrighted material

W

WAECHTER EBERHARD (1929-1992)

• WAECHTER EBERHARD (1929-1992)

WAGNER COSIMA (1837-1930)

CORTOT ALFRED (1877-1962)

WAGNER RICHARD (1813-1883)

BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)
BÜLOW HANS VON (1830-1894)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
HOFMANN PETER (1944-2010)
KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LORENZ MAX (1901-1975)
LUBIN GERMAINE (1890-1979)
MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)
MÖDL MARTHA (1912-2001)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
SCHNORR VON CAROLSFELD LUDWIG (1836-1865)
SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)
SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)
SLEZAK LEO (1873-1946)
SOLTI GEORG (1912-1997)
STEIN HORST (1928-2008)
STEWART THOMAS (1928-2006)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
THOMAS JESS (1927-1993)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)

WAGNER WIELAND (1917-1966)

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
THOMAS JESS (1927-1993)
WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)

WALCHA HELMUT (1907-1991)

Copyrighted material

Copyrighted material

Y

YEPES NARCISO (1927-1997)
• YEPES NARCISO (1927-1997)

YSAYE EUGÈNE (1858-1931)
PRIMROSE WILLIAM (1903-1982)

Copyrighted material

Z

ZABALETA NICANOR (1907-1993)
• ZABALETA NICANOR (1907-1993)

ZARZUELA
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

ZUKERMAN PINCHAS (1948-)
• ZUKERMAN PINCHAS (1948-)

Copyrighted material